Crítica literaria

Frank Kermode

El sentido de un final

Estudios sobre la teoría de la ficción

gedisa
editorial

Crítica literaria
Serie CLA·DE·MA

gedisa
editorial

Frank Kermode
El sentido de un final

La creación de ficciones ha estado estrechamente relacionada, desde tiempos inmemoriables, con la idea de caos y crisis, y es uno de los mayores enigmas de la cultura. Examinando la obra de escritores tales como Platón y Sorokin, Homero y Robbe-Grillet, San Agustín y William Burroughs, el autor muestra cómo los hombres han impuesto sus «ficciones» a la eternidad y cómo éstas han reflejado el espíritu apocalíptico.

En el desarrollo de la tesis central del libro se muestra que en el paradigma, como en la literatura, la representación de un final es necesaria para que veamos sentido al mundo. En la oposición de las diferentes visiones apocalípticas del devenir o en la descripción de cómo la ficción degenera en mito, Kermode despliega una asombrosa erudición, llena de agudeza y fuerza expresiva, que convierte este libro en una obra maestra en su género.

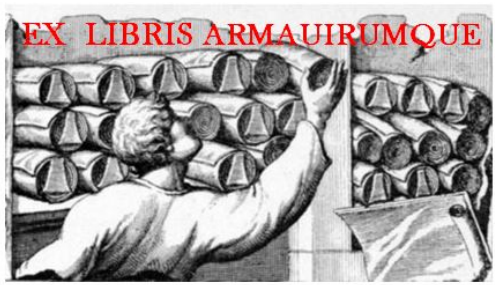
Frank Kermode, profesor de literatura de las Universidades de Cambridge, Columbia y Londres, es una de las figuras más relevantes dentro de la crítica literaria angloamericana. Junto con Northrop Frye impulsó la revisión del canon interpretativo e introdujo una nueva noción de la lectura. Gedisa ha publicado también sus obras *D.H. Lawrence* y *Formas de atención*.

EL SENTIDO DE UN FINAL

Estudios sobre la teoría de la ficción

Frank Kermode

EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE



gedisa
editorial

Título del original en inglés:
The Sense of an Ending
© Oxford University Press Inc.

Traducción: Lucrecia Moreno de Sáenz

Ilustración de cubierta: Alma Larroca

Segunda edición: octubre del 2000, Barcelona

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Editorial Gedisa, S.A.
Paseo Bonanova, 9 1°-1ª
08022 Barcelona, España
Tel. 93 253 09 04
Fax 93 253 09 05
Correo electrónico: gedisa@gedisa.com
http://www.gedisa.com

ISBN: 84-7432-181-6
Depósito legal: B.39277-2000

Impreso por: Romanyà Valls
Verdaguer 1, 08786 Capellades (Barcelona)

Impreso en España
Printed in Spain

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma.

Índice

PREFACIO 11

I. El fin 13
Notas 39

II. Ficciones 41
Notas 69

III. Un mundo sin Final ni Principio 71
Notas 92

IV. El apocalipsis moderno 93
Notas 123

V. Ficción literaria y realidad 125
Notas 149

VI. Reclusión solitaria 151
Notas 175

IN MEMORIAM
J.P.K.
1894-1966

PREFACIO

Esta obra está constituida por las lecciones de la serie Mary Flexner dictadas en *Bryn Mawr College* durante el otoño de 1965. Después de haberme conferido el honor de dictar dichas lecciones, la universidad tuvo la gentileza, más allá de toda posibilidad de retribución, de brindarme su hospitalidad durante las seis semanas de mi permanencia allí. Al presidente, al cuerpo docente y a los estudiantes (que tanto contribuyeron a los debates) deseo dirigir, por tanto, este pequeño gesto de gratitud y sé que nadie entre ellos se sentirá menoscabado si menciono en especial el sentimiento de gratitud y amistad que mi mujer y yo abrigamos hacia Mary Woodworth.

Existen otras deudas contraídas en fecha anterior. El hecho de reconocerlas aquí no las hace menores, como tampoco que cumpla con mis acreedores. Gran parte de las lecturas preliminares, la reflexión y las conversaciones tuvieron lugar durante una permanencia idílica en el Centro de Estudios Avanzados de *Wesleyan University*. Su director, Paul Horgan, no requiere a mi juicio mayores seguridades de mi afecto y gratitud. Tampoco las necesitan mis amigos en dicha universidad. Debo mencionar a otros dos, porque lucharon con mis primeros borradores y los corrigieron: R.J. Kauffman, de *Rochester University*, y J.B. Trapp, del *Warburg Institute*.

Como el objeto de este libro era hacer sugerencias, provocar el debate más que dilucidar ninguno de los problemas que plantea, tuve ciertas dificultades cuando debí preparar el material para la publicación. Mi intención inicial había sido preparar extensas notas y apéndices, en parte para destacar mejor la

influencia de determinadas obras y en parte para referirme a muchas otras que probablemente influyeron en mi manera de pensar, pero que frente al análisis quedaron eliminadas. Veo ahora que tal curso de acción debilitaría la fuerza de penetración que puedan tener estas exploraciones. En consecuencia, mi mejor política debía ser mantener las notas en un nivel mínimo y llevar a cabo las investigaciones más extensas que estuviesen dentro de mis posibilidades, en algún otro lugar. He revisado, pues, el texto, sin introducir mayores cambios. Mis lecciones son aquí algo más largas, pero en todo sentido son las que dicté en *Bryn Mawr* en octubre y noviembre de 1965. El título original de la serie era *The Long Perspectives*. Espero que las autoridades de *Bryn Mawr* aprueben el cambio.

Bristol
Diciembre de 1966 F.K.

I

El Fin

...comienza entonces el Juicio Final, y su Visión es contemplada por el Ojo Imaginativo de Cada Uno según la situación que ocupe.

BLAKE

podemos tan sólo
caminar por Londres la moderada, nuestra educada ciudad,
deseando gritar con tanta libertad como quienes murieron
en la Edad de la Fe. Tenemos nuestra soledad
y nuestro remordimiento con los cuales levantar una escatología.

PETER PORTER

No se espera de los críticos, como se espera de los poetas, que nos ayuden a hallar sentido a nuestra vida. Les corresponde tan sólo intentar la hazaña menor de hallar sentido a las formas en que intentamos hallar sentido a nuestra vida. Esta serie de lecciones tratará sobre dichos intentos y sé muy bien que ni los buenos libros ni el buen criterio han logrado eliminar de ellos la ignorancia ni la visión opaca, pero me reconforta el convencimiento de que el tema tiene un interés seguro, sobre todo en un momento de la historia en que puede ser más difícil que nunca aceptar precedentes de buscar sentido, creer que pueda ser suficiente cualquier forma anterior de haber satisfecho nuestra necesidad de conocer la forma de la vida en relación con las perspectivas del tiempo.

Recordarán ustedes el pájaro dorado del poema de Yeats: cantaba de lo pasado, lo presente y lo por venir y así llegó a interesar a un emperador hastiado. Para lograrlo, el pájaro tenía que estar "fuera de la naturaleza". Hablar en términos humanos de devenir y de saber es tarea del ser puro y éste se representa humanamente en el poema por medio de un pájaro artificial. El "artífice de la eternidad" es una notable perífrasis para "forma", para las formas que sirven de consuelo a las generaciones moribundas. En este sentido no tiene mucha importancia —aunque sí hasta cierto punto— que creamos que la edad del mundo es de seis mil años o de cinco mil millones de años, que el tiempo se detendrá o que el mundo es eterno. Hay la necesidad de hablar humanamente de la importancia de una vida en relación con él, una necesidad en el momento de la existencia de pertenecer, de estar relacionados con un principio y con un fin.

El médico Alcmeón observó, con la aprobación de Aristóteles, que los hombres mueren porque no pueden unir el principio con el fin. Lo que ellos, los hombres que mueren, pueden hacer es imaginar para sí mismos una significación en estos hechos no recordados, pero imaginables. Una de las formas en que pueden hacerlo es crear objetos en los que todo, en la medida en que existe, está en concordancia con todo y ninguna otra cosa es, lo cual implica que esta disposición refleja los designios de un creador, real o posible:

> ...*como las* Formas Primitivas *de todo*
> *(si comparamos las grandes cosas con las pequeñas)*
> *que se encuentran sin* Discordia *o* Confusión
> *En ese extraño* Espejo *de la* Deidad.

Estos modelos del mundo hacen tolerable nuestro paso entre el comienzo y el fin o al menos nos mantienen como al emperador, aburridos pero despiertos. Hay otros profetas además del pájaro dorado y somos capaces de establecer si son falsos u obsoletos. Me ocuparé no sólo de la persistencia de las ficciones sino también de su verdad y su decadencia. Existe asimismo el problema de nuestra cada vez mayor suspicacia frente a las ficciones en general, aunque al parecer seguimos teniendo necesidad de ellas. Nuestra pobreza —ese rico concepto de Wallace Stevens— es lo bastante grande, en un mundo que no es el propio, como para que necesitemos preocuparnos continuamente de la ficción que cambia.

Comienzo por considerar las ficciones relacionadas con el Fin, las formas en que, bajo diversas influencias existenciales, hemos imaginado diversos fines del mundo. Ello proporcionará, según creo, claves en cuanto a las formas en que las ficciones, cuyos fines están en consonancia con sus orígenes y de acuerdo, por inesperado que sea esto, con sus precedentes, satisfacen nuestras necesidades. Comenzamos, pues, por el Apocalipsis, que termina, transforma y está en concordancia.

En términos generales, el pensamiento apocalíptico es más propio de las visiones del mundo rectilíneas que de las cíclicas, si bien ésta no es una distinción muy clara. Y aun en el pensamiento judío no existió la verdadera apocalíptica hasta que

falló la profecía, ya que la apocalíptica judía pertenece a lo que los especialistas denominan el Período Intertestamentario. Básicamente, sin embargo, cabe pensar en una serie ordenada de hechos que terminan no en un gran Año Nuevo, sino en un Sabbath final. La importancia de dichos hechos deriva de un sistema unitario, no de su correspondencia con hechos registrados en otros ciclos.

Esto cambia los hechos mismos y las relaciones temporales entre ellos. En Homero, según nos cuentan,[1] los episodios de la Odisea están relacionados por su correspondencia con un ritual cíclico: el tiempo que los separa es insignificante, o bien nulo. Virgilio, al describir el paso de Eneas desde la destruida Troya hasta una Roma símbolo de un imperio sin fin, está más próximo a nuestra apocalíptica tradicional y es por esta razón que su *imperium* se ha incorporado a la apocalíptica occidental como un modelo de la Ciudad de Dios. Además, en el viaje de Eneas los episodios tienen relaciones internas: todos existen bajo la sombra del fin. Erich Auerbach apunta términos semejantes en el primer capítulo de su *Mimesis,* cuando contrasta la historia de la cicatriz de Odiseo con la historia del sacrificio de Isaac. La segunda historia debe sufrir constantes modificaciones mediante la referencia a lo conocido del plan divino desde la Creación hasta los Últimos Días. Constantemente está abierta a la historia, a la reinterpretación —recordemos lo fundamental que era esta historia para Kierkegaard— en términos de nuevas formas humanas de referirse a la forma única del mundo. La Odisea no es, en este sentido, abierta. Virgilio y el Génesis pertenecen a nuestras ficciones determinadas por un fin. Sus historias se ubican en lo que Dante llamaría el punto donde todos los tiempos están presentes, *il punto a cui tutti li tempi son presenti,* o dentro de su sombra. Esto da a cada momento su plenitud. Y si bien para nosotros el Fin ha perdido quizá su ingenua *inminencia,* su sombra se proyecta todavía sobre las crisis de nuestras ficciones: podemos referirnos a ella como *inmanente.*

Esta es una posición que trataré de justificar en el curso de mi segunda lección. Entretanto, deseo asumirla desde ya. En términos generales, nuestras ficciones se han apartado, por cierto, de la simplicidad del paradigma: se han vuelto más "abiertas", pero tienen aún y continuarán teniendo, dentro de lo que cabe prever, una relación real con ficciones más simples

sobre el mundo. El Apocalipsis es un ejemplo radical de tales ficciones y una fuente de otras. Me referiré a él como tipo y como fuente. En vista de mis propias limitaciones y de que el fin de nuestra propia lección es siempre algo inmanente, me veré obligado a efectuar grandes abreviaciones, pero si me concentro en los aspectos del tema que son importantes en mi tesis, lo haré, espero, sin introducir un elemento de falsedad en los demás aspectos.

La Biblia es un modelo conocido de historia. Comienza con el principio ("En el principio...") y termina con una visión del fin ("Amén, sí, ven, Señor Jesús"). El primer libro es el Génesis, y el último, el Apocalipsis. En términos ideales, es una estructura enteramente concordante, con un fin en armonía con el medio, y un medio, con el principio y el fin. El fin, el Apocalipsis, se considera tradicionalmente como el resumen de toda la estructura, cosa que puede lograr tan sólo por medio de figuras que predicen aquella parte que no ha sido revelada históricamente. El libro de la Revelación se abrió camino sólo con gran lentitud en el canon —sigue siendo aún inaceptable para la Ortodoxia Griega—, tal vez a causa de una erudita desconfianza frente a las interpretaciones excesivamente literales de las figuras. Pero una vez establecido, mostró y continúa mostrando una vitalidad y riqueza de recursos que sugiere su consonancia con nuestros requerimientos más ingenuos en cuanto a la ficción.

Los hombres, al igual que los poetas, nos lanzamos "en el mismo medio",[2] *in medias res*, cuando nacemos. También morimos *in mediis rebus*, y para hallar sentido en el lapso de nuestra vida requerimos acuerdos ficticios con los orígenes y con los fines que puedan dar sentido a la vida y a los poemas. El Fin que imaginan los hombres reflejará sus irreducibles preocupaciones intermedias. Lo temen, y dentro de lo que podemos juzgar, siempre lo temieron. El Fin es una figura para su propia muerte. (También lo son, quizá, todos los finales en la narrativa, aun cuando se representen, como lo hace por ejemplo Kenneth Burke, como descargas catárticas.)

Algunos argumentan a veces —como lo hacen críticos tan dispares como D.H. Lawrence y Austin Farrar—[3] que detrás de la Revelación existe una serie de mitos totalmente inexplicables, superpuestos mediante aplicaciones tópicas posteriores

sobre el tema. Pero, ¿qué necesidad humana puede ser tan profunda como la de humanizar la muerte común a todos? Cuando sobrevivimos, forjamos pequeñas imágenes de los momentos que nos parecieron finales, nos nutrimos de las épocas. Fowler hace la austera observación de que si siempre nos refiriésemos con seriedad al "final de una época" viviríamos en incesante transición. En fecha reciente Harold Rosenberg ha afirmado con igual seriedad que lo estamos. Los intelectuales sienten afinidad por la época, y los filósofos —sobre todo Ortega y Gasset y Jaspers—[4] han tratado de dar definición al concepto. Sin duda la cuestión se halla enteramente en nuestras manos, pero nuestro interés en ella refleja nuestra honda necesidad de Fines inteligibles. Nos proyectamos —unos pocos, humildes elegidos, quizá— más allá del Fin, de manera de ver entera la estructura, algo imposible de lograr desde nuestra posición dentro del tiempo en el mismo medio.

El Apocalipsis depende de la concordancia entre el pasado imaginativamente registrado y el futuro imaginativamente predicho, alcanzada en nombre de nosotros, los que permanecemos en el "mismo medio". Sus predicciones, si bien figurativas, *pueden* tomarse literalmente, y a medida que el futuro avanza sobre nosotros nos cabe esperar que se conforme a las figuras. Tal expectativa crea muchas dificultades. Nos formulamos preguntas tales como, ¿quién es la Bestia de la Tierra? ¿La Mujer Vestida del Sol? ¿Dónde, en el cuerpo de la historia, debemos buscar las cicatrices de ese reinado de tres años y medio? ¿Qué es Babilonia, qué el Caballero Fiel y Verdadero? Podemos tener la certeza de saber descifrar desde nuestra especial posición las divisiones de la historia de acuerdo con estas figuras y de estar en lo cierto, aunque sólo sea porque la condición del mundo indica con tanta claridad que está próximo el Segundo Advenimiento, *donec finiatur mundis corruptionis*. La gran mayoría de las interpretaciones del Apocalipsis presuponen que el Fin está bastante próximo. En consecuencia, es necesario revisar continuamente la alegoría histórica, por cuanto el tiempo le resta credibilidad. Y esto tiene importancia. Es posible no confirmar el Apocalipsis sin restarle credibilidad, lo cual explica su extraordinaria longevidad. También es posible absorber intereses que cambian, apocalipsis rivales, como por ejemplo, los escritos sibilinos. Soporta bien los cambios y las

sutilezas de la historiografía, acepta su difusión combinada con otras variedades de ficción —la tragedia, por ejemplo, los mitos de Imperio y Decadencia— y a pesar de ello puede sobrevivir bajo formas muy ingenuas. Diría que hasta el más sofisticado de nosotros es capaz de tener a veces reacciones ingenuas frente al Fin.

Consideremos por unos momentos algunos rasgos del apocaliptismo ingenuo. Los primeros cristianos iniciaron la experiencia de la falta de confirmación de las predicciones literales. Se ha afirmado que las apostasías del siglo II fueron la consecuencia de esta "desesperación escatológica", como la llama Bultmann.[5] Pero la falta de confirmación literal sufre la oposición de la tipología, la aritmetología y tal vez la capacidad de sobrevivir de los quiliastas en general. Así, es posible atribuir una predicción errónea a un error de cálculo, ya sea en aritmética o bien en alegoría. Y si insistimos en que Nerón es el Anticristo o Federico II el Emperador de los Últimos Días, no hay motivo para sentirnos demasiado desalentados cuando nuestro elegido muere demasiado pronto, ya que en este nivel de abstracción histórica siempre podemos creer que volverá en un momento oportuno, y aún encontraremos textos sibilinos que nos apoyen.

Dada esta libertad, este poder de manipular los datos con el fin de obtener la consonancia deseada, es posible, desde luego, disponer que el Fin se produzca en casi cualquier fecha deseada, pero el más famoso de los Fines anunciados es el del año 1000 E.C. Hoy se piensa que los primeros historiadores exageraron los "Terrores" de aquel año, pero no cabe dudar que produjo una característica crisis apocalíptica. La opinión de San Agustín de que el milenio era los primeros mil años de la Era Cristiana brindó sustentación al sentimiento de que el mundo tocaba a su fin y que los hechos del Apocalipsis, que poseían ya una forma iconográfica memorable, habrían de producirse. Los Terrores y la Decadencia son dos de los elementos recurrentes de la estructura apocalíptica. En general la Decadencia se asocia con la esperanza de renovación. Otro aspecto permanente de dicha estructura se ilustró con la crisis del año 1000 y lo denominaré escepticismo clerical. La Iglesia veía con malos ojos las predicciones precisas del Fin. Una de sus protestas se manifestó en el *Libellus de Antechristo* de Adso, un monje que

en el año 954 argumentó que no es posible predecir el fin del mundo y que de cualquier manera no puede producirse hasta el total restablecimiento del Imperio (en definitiva, una doctrina sibilina). Puede tener lugar sólo después de que el emperador franco, luego de un apacible reinado universal, haya depositado su cetro en el Monte de los Olivos. La Iglesia trató con insistencia de desmitologizar el Apocalipsis, aunque obviamente Adso quitaba credibilidad a las ficciones aritmetológicas al reemplazarlas por lo que para nosotros son ficciones imperiales igualmente fantásticas. En realidad la mitología del Imperio y del Apocalipsis se relacionan estrechamente. En cualquier caso, existía algo que podríamos calificar como escepticismo entre los sabios, el reconocimiento de que las predicciones aritméticas del Fin inevitablemente no se confirman.

Al llegar el año 1000 se produjeron algunos portentos y también una *entente* breve, pero sibilina, entre Emperador y Papa (Otón III y Silvestre II, tan odiado por los historiadores del protestantismo). Se confeccionaron sellos con leyendas imperiales: uno tenía una figura alegórica de Roma con la inscripción *renovatio imperii Romani.* La túnica de coronación del emperador llevaba bordadas escenas del Apocalipsis. Y Henri Focillon, en su obra *L'An Mil,*[6] puede afirmar que ese año fue en realidad importante y marcó una época, aun a pesar de haber terminado sin una catástrofe universal. Como es natural, había quienes pensaban simplemente que los cálculos estaban equivocados y que quizá correspondería contar mil años partiendo de la Pasión y no de la Natividad, de modo que el Día llegaría en 1033. Es algo que ocurre, por otra parte, con toda regularidad en la literatura. Los comentaristas protestantes solían contar desde la última de las persecuciones, a veces, desde la conversión de Constantino, con el objeto de postergar aquella fecha significativa, la liberación de la Bestia, hasta un momento en que fuese posible identificarla con alguna presunción papal intolerable o con un papa particularmente vicioso. Los cálculos más complejos, basados en los Siete Sellos o el período pasado por la Mujer Vestida del Sol en el desierto podían dar origen a otras fechas tan próximas como se desease del momento más conveniente para cada uno.

La visión de Focillon del año 1000 refleja su interés por la forma en que no sólo el milenio, sino también el siglo y otras

divisiones cronológicas fundamentalmente arbitrarias —podríamos llamarlas por el simple nombre de *saecula*— deben soportar el peso de nuestras angustias y esperanzas. Son, como dice él, "intemporales", pero las proyectamos a la historia, haciendo de ella "un calendario perpetuo de la angustia humana". Nos ayudan a descubrir fines y comienzos, explican nuestra caducidad, nuestras renovaciones. Aun cuando las asociamos con un imperio, estamos celebrando nuestra aspiración a géneros de orden humano. Cuando hallamos objeciones racionales a ellas, ejercemos nuestros poderes de censura racionales sobre tales cuestiones y cuando nos resistimos a que las predicciones no confirmadas nos desalienten, no hacemos más que afirmar una necesidad permanente de vivir según el patrón más bien que según el hecho, como en verdad debemos hacerlo.

Existieron *saecula* famosos, Fines de los que todos tenemos conciencia y de los cuales podemos obtener un complejo consuelo, como el *fin de siècle* del siglo XIX, donde existen a la vez y en forma clara todos los elementos del paradigma apocalíptico. Pero hay otros menos famosos para señalarnos qué elemento fundamental en nuestro pensamiento acerca de la estructura del mundo tiene que ser esta reflexión sobre el apocalipsis. La Biblia y los oráculos sibilinos mezclados con las especulaciones neoplatonistas y con cualquier otro dato misterioso de que dispongamos pueden proporcionarnos cualquier fecha para el Fin, y siempre cabe contar, además, con elementos de juicio en su apoyo. El año 195 de la era cristiana fue una conjetura sibilina. Otros son 948, 1000, 1033, 1236, 1260, 1367, 1420, 1588 y 1666. Debemos contar a Dante y tal vez a Shakespeare entre los grandes poetas interesados en los signos del apocalipsis histórico, y entre los matemáticos, a Napier y a Newton. Y como lo observa Focillon, el mundo parece colaborar a veces con nuestro apocalipsis. Los estudiosos del siglo XVI en Inglaterra recordarán que las *novae*, en especial la observada en Casiopea en 1572 y el eclipse solar registrado en los últimos años del siglo parecieron confirmar que sobre hombres que consideraban estar viviendo sobre "la escoria del tiempo" habían caído ya "los signos del inminente advenimiento del Señor para juzgarlos". También recordarán a los escépticos de la época para reflexionar que después de tantas consideraciones sobre la caducidad de la vida tendría lugar muy pronto un gran

renacimiento de quiliasmo renovador. Tal vez reflexionen asimismo en cuanto a la interesante resurrección de mitologías imperiales tanto en la corte francesa como en la corte inglesa de dicha época.

Existe un ejemplo de la forma en que se desarrollan simultáneamente mitos de *fin de siècle* sin aparente relación entre sí. Sin embargo, hay un elemento importante en esta estructura apocalíptica que hasta ahora sólo he mencionado al pasar. Me refiero al mito, si podemos darle este nombre, de la Transición. Antes del Fin existe un período que no pertenece exactamente al Fin ni al *saeculum* que lo precede sino que posee sus propias características. Este período de Transición no parece haber sido definido hasta finales del siglo XII, pero la definición alcanzada entonces —la de Joaquín de Fiore— ha dado pruebas de ser sumamente durable. Su origen se encuentra en el reinado de tres años y medio de la Bestia que, en las Revelaciones, precede los Últimos Días. Joaquín, muerto en 1202, dividió la historia en tres fases, división basada en la Trinidad. La última transición debía comenzar en 1260, fecha obtenida mediante la multiplicación de cuarenta y dos por treinta, el número de años en cada generación entre Abraham y Cristo. Entonces se consideraba que esta cifra correspondía al advenimiento del Anticristo, y por lo tanto de la figura llamada el Caballero Fiel y Verdadero, *fidelis et verax*, identificado con el último emperador. Estas profecías tuvieron larga vida.[7] No sólo Dante, al final del siglo, sino también Hegel y otros las tomaron en serio mucho después. A mediados del siglo XIII las profecías eran de suma urgencia. Federico II representaba a la Bestia, o bien *fidelis et verax*, según se fuese adherente de una facción o de la otra. Los benedictinos argumentaban que la figura que correspondía para la tercera edad, a Adán y Abraham en la segunda, era San Benedicto. Los franciscanos espirituales afirmaban que era San Francisco. El emperador era una figura importante en todas las interpretaciones. Era la edad del *Dies Irae*, en la cual la Sibila se une a David como testigo autorizado de los Últimos Días.

La muerte de Federico, ocurrida diez años antes, en 1250, no logró detener la especulación joaquinista. En 1260 se la condenó y posteriormente prosperó sólo en contextos no ortodoxos. Su *evangelium aeternum* fue transmitido por los Hermanos del Libre Espíritu, por los Anabaptistas y por Boehme, por la Fa-

milia del Amor y por los Declamadores. El Jesús del *Evangelio Eterno* de Blake es el Cristo de la tercera fase de Joaquín. Algunos aspectos de este tipo de apocalipsis subsisten aún en D.H. Lawrence.[8] En una dimensión más peligrosa, la ideología del Nacional Socialismo adoptó algunos de los elementos joaquinistas. El "Tercer Reich" es en sí una expresión joaquinista. La noción de una era de transición dominada por un fin se ha incorporado a nuestra conciencia y modificado nuestra actitud frente a los sistemas históricos. Según la observación de Ruth Kestenberg Gladstein: "La tríada joaquinista hizo inevitable que el presente se transforme en una 'simple etapa de transición' y deje en los hombres una sensación de estar viviendo en un momento decisivo del tiempo".

El Apocalipsis, resumen de la Biblia, proyecta sus ordenados e ingenuos patrones hacia la historia. Aunque ello implique simplificar y omitir mucho de aquello sobre lo que tenía una gran tentación de explayarme, deseo decir ahora algunas palabras sobre las doctrinas apocalípticas de crisis, decadencia e imperio y sobre la división de la historia en fases y transiciones con mutua significación, incluyendo una breve consideración sobre la falta de confirmación, destino inevitable de ciertas predicciones escatológicas detalladas.

El aspecto imperial es objeto de gran clarificación en la obra de Norman Cohn *The Pursuit of The Millenium*,[9] con su relación de la supervivencia popular de los cultos sibilinos del emperador. La tradición de aquellos apasionados profetas artesanos que asumieron el papel del Emperador de los Últimos Días y condujeron a sus seguidores libres de espíritu en busca de la Nueva Jerusalén perduraba aún durante el siglo XIX, como especie de paralelo proletario del imperialismo más perfeccionado de las clases dirigentes en Alemania e Inglaterra. El libro de Eric Hobsbawn *Primitive Rebels*[10] estudia varios de estos movimientos. Lazzaretti, por ejemplo, profetizó la aparición de un monarca que reconciliaría a la Iglesia y el pueblo. Más tarde se proclamó a sí mismo el Mesías y predicó un joaquinismo modificado, según el cual habían existido Reinos de Gracia y de Justicia y estábamos en el período de transición entre el segundo y el tercer Reino, el del Espíritu Santo. Dio como fecha de la crisis el año 1878 y ese año murieron Víctor Manuel I y el Papa Pío IX. Lazzaretti se movilizó para reemplazar

a ambos y perdió la vida en el intento. Así, una rebelión popular de hace sólo noventa años repite el modelo discernible en las relaciones entre Papa y Emperador en el año 1000, relación a la vez sibilina y joaquinista. Hobsbawn llega a añadir que la tentativa contra Togliatti en 1948 fue tomada por algunos comunistas italianos como el signo de que había llegado el Día. Eran miembros sobrevivientes del movimiento de Lazzaretti, que contra todo lo esperado se mantenían en la clandestinidad, presumiblemente con una fecha resultante de nuevos cálculos.

El estudio del apocalipsis puede llegar a embriagarnos. Por ejemplo, en 1963 apareció una obra de Fray Cyril Marystone llamada *The Coming Type of the End of the World,*[11] dedicada a la Mujer Vestida del Sol, "la madre de Cristo y de la Iglesia", perseguida por el Gran Dragón Rojo. El autor divide la historia futura en tres períodos: el actual, "moderno y anticristiano"; el "Período de la Victoria Universal de la Iglesia Cristiana en la Tierra", y el "Período de la Gran Apostasía". Publicada en 1963, la obra predice la guerra atómica y la victoria mundial para el comunismo en 1964. El Gran Monarca llegará en 1966 y en consorcio con el Gran Papa alcanzará la victoria mundial, la reforma de la Iglesia, la conversión de los cismáticos y un Sacro Imperio Romano universal. Más tarde tendrá lugar la Gran Apostasía y el Anticristo reinará durante tres años y medio, al cabo de los cuales sobrevendrán los Últimos Días.

En un mundo donde no dejan de abundar las sectas demenciales, y que quizá no necesita de falsos apocalipsis, una obra como la citada podría parecer inmerecedora de nuestra atención. Merece reflexión, no obstante, aunque sólo sea en su expresión total de este potente mito imperial. Es una obra bien escrita, con un análisis de excepcional valor de las profecías apocalípticas del pasado, y bien cabría considerarla en términos tradicionales como la expresión de un sentido de crisis ampliamente compartido. Shakespeare y Spenser habrían comprendido su lenguaje. El Padre Marystone es enteramente capaz de contemporizar racionalmente con las predicciones del marxismo doctrinario y está familiarizado con formas más perfeccionadas del apocaliptismo moderno, tales como la de Berdyaev. Pero éste explora la veta del apocalipsis ingenuo. Su lista de profecías incluye las de Hrabanus Maurus y las de Adso,

divisiones cronológicas fundamentalmente arbitrarias —podríamos llamarlas por el simple nombre de *saecula*— deben soportar el peso de nuestras angustias y esperanzas. Son, como dice él, "intemporales", pero las proyectamos a la historia, haciendo de ella "un calendario perpetuo de la angustia humana". Nos ayudan a descubrir fines y comienzos, explican nuestra caducidad, nuestras renovaciones. Aun cuando las asociamos con un imperio, estamos celebrando nuestra aspiración a géneros de orden humano. Cuando hallamos objeciones racionales a ellas, ejercemos nuestros poderes de censura racionales sobre tales cuestiones y cuando nos resistimos a que las predicciones no confirmadas nos desalienten, no hacemos más que afirmar una necesidad permanente de vivir según el patrón más bien que según el hecho, como en verdad debemos hacerlo.

Existieron *saecula* famosos, Fines de los que todos tenemos conciencia y de los cuales podemos obtener un complejo consuelo, como el *fin de siècle* del siglo XIX, donde existen a la vez y en forma clara todos los elementos del paradigma apocalíptico. Pero hay otros menos famosos para señalarnos qué elemento fundamental en nuestro pensamiento acerca de la estructura del mundo tiene que ser esta reflexión sobre el apocalipsis. La Biblia y los oráculos sibilinos mezclados con las especulaciones neoplatonistas y con cualquier otro dato misterioso de que dispongamos pueden proporcionarnos cualquier fecha para el Fin, y siempre cabe contar, además, con elementos de juicio en su apoyo. El año 195 de la era cristiana fue una conjetura sibilina. Otros son 948, 1000, 1033, 1236, 1260, 1367, 1420, 1588 y 1666. Debemos contar a Dante y tal vez a Shakespeare entre los grandes poetas interesados en los signos del apocalipsis histórico, y entre los matemáticos, a Napier y a Newton. Y como lo observa Focillon, el mundo parece colaborar a veces con nuestro apocalipsis. Los estudiosos del siglo XVI en Inglaterra recordarán que las *novae*, en especial la observada en Casiopea en 1572 y el eclipse solar registrado en los últimos años del siglo parecieron confirmar que sobre hombres que consideraban estar viviendo sobre "la escoria del tiempo" habían caído ya "los signos del inminente advenimiento del Señor para juzgarlos". También recordarán a los escépticos de la época para reflexionar que después de tantas consideraciones sobre la caducidad de la vida tendría lugar muy pronto un gran

renacimiento de quiliasmo renovador. Tal vez reflexionen asimismo en cuanto a la interesante resurrección de mitologías imperiales tanto en la corte francesa como en la corte inglesa de dicha época.

Existe un ejemplo de la forma en que se desarrollan simultáneamente mitos de *fin de siècle* sin aparente relación entre sí. Sin embargo, hay un elemento importante en esta estructura apocalíptica que hasta ahora sólo he mencionado al pasar. Me refiero al mito, si podemos darle este nombre, de la Transición. Antes del Fin existe un período que no pertenece exactamente al Fin ni al *saeculum* que lo precede sino que posee sus propias características. Este período de Transición no parece haber sido definido hasta finales del siglo XII, pero la definición alcanzada entonces —la de Joaquín de Fiore— ha dado pruebas de ser sumamente durable. Su origen se encuentra en el reinado de tres años y medio de la Bestia que, en las Revelaciones, precede los Últimos Días. Joaquín, muerto en 1202, dividió la historia en tres fases, división basada en la Trinidad. La última transición debía comenzar en 1260, fecha obtenida mediante la multiplicación de cuarenta y dos por treinta, el número de años en cada generación entre Abraham y Cristo. Entonces se consideraba que esta cifra correspondía al advenimiento del Anticristo, y por lo tanto de la figura llamada el Caballero Fiel y Verdadero, *fidelis et verax*, identificado con el último emperador. Estas profecías tuvieron larga vida.[7] No sólo Dante, al final del siglo, sino también Hegel y otros las tomaron en serio mucho después. A mediados del siglo XIII las profecías eran de suma urgencia. Federico II representaba a la Bestia, o bien *fidelis et verax*, según se fuese adherente de una facción o de la otra. Los benedictinos argumentaban que la figura que correspondía para la tercera edad, a Adán y Abraham en la segunda, era San Benedicto. Los franciscanos espirituales afirmaban que era San Francisco. El emperador era una figura importante en todas las interpretaciones. Era la edad del *Dies Irae*, en la cual la Sibila se une a David como testigo autorizado de los Últimos Días.

La muerte de Federico, ocurrida diez años antes, en 1250, no logró detener la especulación joaquinista. En 1260 se la condenó y posteriormente prosperó sólo en contextos no ortodoxos. Su *evangelium aeternum* fue transmitido por los Hermanos del Libre Espíritu, por los Anabaptistas y por Boehme, por la Fa-

quienes sostenían que el último de los emperadores debía ser un rey franco. En lugar de afirmar que se equivocaron, arguye que esta figura tiene que ser el heredero actual del trono de Francia, y con la mayor insistencia, ya que queda poco tiempo, se une a la antigua conjetura acerca de quién podría ser. El libro —la mitad del cual se presenta bajo la forma de apéndices agregados con apresuramiento, ya que no hubo tiempo de reorganizar el material al aparecer otro nuevo— es el paradigma de la crisis, de una manera de pensar sobre el presente que los teólogos califican como totalmente dirigido a un fin. Podemos estar seguros de que el hecho de que en 1964 ni aún, por ahora, en 1965 no se haya registrado la guerra atómica ni el incendio de París no puede desalentar al autor, ya que su obra está fundada en siglos de predicciones apocalípticas no confirmadas.

Esta indiferencia frente a los hechos no confirmados ha sido tema de interesantes investigaciones, hace unos años, por parte del sociólogo norteamericano Festinger.[12] Luego de encontrar una secta con vitalidad, logró infiltrar en ella a algunos de sus investigadores jóvenes. Este grupo creía que el fin era inminente y que ellos serían transportados por aire en platillos volantes instantes antes del cataclismo. Los estudiantes concurrían a todas las reuniones y se retiraban todas las noches a su hotel a escribir sus informes. Estuvieron presentes durante la cuenta regresiva final, el Día, y pudieron observar que para la mayoría de los miembros de la secta la no confirmación del hecho esperado fue seguida casi sin solución de continuidad por nuevas ficciones y nuevos cálculos sobre el fin. Festinger había observado con anterioridad que era típico en este género de sectas buscar restablecer el modelo de la profecía antes que renunciar a ella. Sobre la base de sus conclusiones, Festinger erige una doctrina general muy interesante para el tema que nos ocupa, sobre lo que denomina "consonancia".

En realidad, este deseo de consonancia en los datos apocalípticos y nuestra tendencia a burlarnos de él ofrecen para mí igual interés. Cada uno de ellos se manifiesta en presencia del otro en nuestra mente. Todos estamos preparados para mostrar escepticismo frente al Padre Marystone, pero la mayoría nos inclinamos a cierta forma de "misticismo del siglo" cuando no a prácticas apocalípticas aun más insólitas. En mi cuarta lección habré de considerar este punto. Los hombres si-

tuados en el medio mismo hacemos considerables gastos imaginativos en pautas coherentes que, al proporcionar un final, hacen posible la consonancia satisfactoria con los orígenes y con el medio. Es por ello que nunca es posible falsear *permanentemente* la imagen del fin. Pero además, en estado consciente y de equilibrio, sentimos la necesidad de mostrar un marcado respeto por las cosas tales como son. Existe así la necesidad recurrente de efectuar ajustes en nombre de la realidad tanto como del control.

Este hecho tiene relación con los argumentos literarios, imágenes de la grandiosa consonancia temporal, y cabe observar que existe una igual coexistencia de aceptación ingenua y de escepticismo, aquí como en la apocalíptica. En términos amplios, la historia popular es la que más estrechamente se ajusta a las convenciones establecidas. Las novelas que los literatos llaman "importantes" tienden a variarlas, y a hacerlo en mayor medida con el correr del tiempo. Pienso referirme a este punto en forma pormenorizada más adelante, pero es oportuno incluir aquí ciertas ilustraciones. Me referiré principalmente a un aspecto de la cuestión: el falseamiento de nuestras expectativas acerca del fin.

La narración, que se ha desarrollado con sencillez hasta su final obviamente predestinado, podría encontrarse más próxima al mito que a la novela o al drama. La *peripeteia*, que ha sido llamada el equivalente, en la narrativa, de la ironía en la retórica, aparece en todas las narraciones con un mínimo de complicación estructural. Ahora bien, la *peripeteia* depende de nuestra confianza en el final de la obra. Es una falta de confirmación seguida por una consonancia. El interés de que se falseen nuestras expectativas tiene obvia relación con nuestro deseo de llegar al descubrimiento, o el reconocimiento por una vía inesperada y reveladora. No tiene absolutamente nada que ver con ningún tipo de resistencia nuestra a llegar efectivamente a ese fin. Así, al asimilar la *peripeteia* efectuamos el ajuste de nuestras expectativas frente a un final que es rasgo tan notable de la apocalíptica ingenua.

Hacemos más que esto. Desde otro punto de vista de la cuestión, reproducimos el conocido diálogo entre la credulidad

y el escepticismo. Cuanto más osada la *peripeteia*, más intensamente podemos sentir que la obra respeta nuestro sentido de la realidad y con mayor certeza sentiremos que la narración que consideramos es de aquellas que, al alterar el equilibrio habitual de nuestras expectativas ingenuas, nos descubre algo, algo *real*. El falseamiento de una expectativa puede ser terrible, como en la muerte de Cordelia, una manera de descubrir algo frente a lo cual, en nuestros recorridos más convencionales hacia el desenlace, habríamos cerrado los ojos. Es obvio que no sería eficaz si no existiese cierta rigidez en la disposición de nuestras expectativas.

Este grado de rigidez es un punto de profundo interés en el estudio de la narrativa literaria. Como caso extremo hallaremos una novela, probablemente contemporánea nuestra, en la cual la desviación de un paradigma básico, la *peripeteia* en el sentido en que yo me refiero a ella, parece comenzar con la primera oración. De inmediato se desalienta toda expectativa del lector en cuanto al aspecto esquemático. Puesto que por definición buscamos la máxima *peripeteia* (en este sentido ampliado) en la narrativa de nuestra propia época, el mejor ejemplo que puedo citar es el de Alain Robbe-Grillet.[13] Robbe-Grillet se niega a hablar de su "teoría" de la novela. Son los escritores tradicionales quienes hablan de la necesidad de una trama, caracterización, y demás, los que tienen las teorías. Y sin ellas es posible alcanzar un nuevo realismo y una narrativa en la que *le temps se trouve coupé de la temporalité. Il ne coule plus.* Tenemos así una novela donde el lector no obtendrá nada de la satisfacción derivada de la falsa temporalidad, la falsa causalidad, la falsa descripción concreta, la trama ostensible. La nueva novela "se repite, se bisecta, se modifica, se contradice, sin acumular nunca un volumen suficiente para constituir un pasado, y con ello una 'historia' en el sentido tradicional del término". No se ofrecen al lector satisfacciones fáciles, pero se le proporciona, en cambio, un desafío a su colaboración creativa.

Cuando Robbe-Grillet escribió *Les Gommes* refinaba sin duda ciertas convenciones complejas desarrolladas por Simenon en las novelas de Maigret, pero en ellas el revés oscuro de la trama acaba teniendo una explicación plausible, mientras que en Robbe-Grillet esta necesidad ha desaparecido. Pueden existir al mismo tiempo versiones rivales de la misma serie de

hechos sin que haya una reconciliación final. Los hechos del día son los hechos de la novela y en la primera página leemos que "invadirán el orden ideal, introduciendo con astucia una ocasional inversión, una discrepancia, una distorsión, con el fin de llevar a cabo su obra." La época de la novela no tiene relación alguna con una norma exterior de tiempo. Así, en *La Jalousie* el narrador aparece explícitamente "desinteresado de la cronología", percibiendo sólo el aquí y el ahora en el que memoria, fantasía, anticipación del futuro pueden hacerse presentes, pero sin marcada diferenciación. La narración avanza, pero sin referencia al tiempo "real" o a los paradigmas de tiempo real que conocemos en las novelas convencionales.

Cabe preguntar hasta qué punto podrían lograr su efecto estos libros si fuésemos, como cree Robbe-Grillet que deberíamos serlo, genuinamente indiferentes a todas las expectativas convencionales. En cierto sentido su presencia es necesaria para derrotarlas. Así en otra novela, *En el Laberinto*, el soldado que es la figura central emerge con suma lentitud (en la medida en que emerge) de otras cosas, los objetos descritos con igual objetividad, como el misterioso paquete que lleva (¿Por qué es misterioso? Se trata aquí de una expectativa convencional que más tarde habrá de develarse), o una calle, o un empapelado en la pared. El soldado tiene una misión. Cuando esperamos enterarnos de ella, tenemos minuciosas descripciones: la nieve en los alféizares, el lustre de una bota, los aros borrosos dejados por los vasos sobre una mesa de madera. Hay un niño descomedido que aparece una y otra vez, confundiendo nuestro camino, formulando preguntas. Hay una mujer que proporciona alimento al soldado y una fotografía misteriosamente (¿Por qué?) relacionada con el soldado mismo y con lo que hace. Al parecer ha llegado al punto desconocido que busca, pero no, no ha llegado, porque se encuentra otra vez en un punto anterior de la historia, aunque no parece haber estado soñando. Aun llega a verse en la calle. El libro traza sus propios diseños inesperados, inesperables: es la *écriture laberynthine,* como *Les Gommes* es escribir con una goma de borrar. La historia termina donde empezó, dentro del campo perceptivo inmediato de un narrador. Invariablemente *no* hace las cosas que supuestamente podríamos esperar que haga una novela: conectar, diversificar, explicar, establecer acuerdos, facilitar las extrapola-

ciones. Por cierto no hay temporalidad ni secuencia. En la última novela de Robbe-Grillet asesinan cuatro veces al mismo personaje (extensión del recurso utilizado ya en *Les Gommes*). Éste es sin duda un perspicaz golpe a las expectativas paradigmáticas.

Con todo, es algo muy moderno y, por lo tanto, muy extremo. En cuanto a método, el de Robbe-Grillet debe mucho a los de Sartre y Camus, y es evidente que tanto *La Náusea* como *El extranjero* son novelas extraordinariamente originales y libres de convencionalismos. Sin embargo, a Juicio de Robbe-Grillet, el más joven de los tres, Camus no logró romper del todo con los viejos mitos de la narrativa, el viejo antropomorfismo, por lo que lo califica de humanista trágico. Sartre es a su propio modo igualmente anticuado, con su mundo *entièrement tragifié*, y es verdad que aun en estas novelas, y mucho más en *Les Chemins de la Liberté* y en *La Peste*, Sartre y Camus muestran menos desprecio que Robbe-Grillet por el paradigma y la expectativa.

Por ejemplo, el primer capítulo de *La Peste* no es tan distinto de una de las distendidas oberturas de Scott. Habla del "ambiente" donde se desarrolla la novela, Orán, y si bien contiene lo que podríamos llamar ironías tipológicas —indicios de las formas en que Orán, en la obra, podría representar cualquier comunidad, o bien determinadas comunidades (Francia, por ejemplo, en vísperas de la Ocupación)—, no se las destaca demasiado. Sigue a esto el "verdadero" comienzo y, por sorprendente que parezca —"Al abandonar su consultorio en la mañana del 16 de abril el doctor Bernard Rieux sintió algo blando debajo del pie"—, no se aparta demasiado del famoso modelo de oración inicial, "La marquesa salió a las cinco de la tarde". Así sucede igualmente en el final: el fin de la plaga podría parecer un desenlace lógico, pero se prolonga, y Rieux, de quien se sabe ahora que es el narrador, añade unas pocas palabras para moralizar la situación: en las ciudades felices que no aman la muerte es fácil ignorar la existencia del bacilo de la peste, y así sucesivamente. No es, sin embargo, el consabido desenlace que halaga las expectativas temporales del tipo descrito (en su modalidad cómica) por Henry James como "distribución final de premios, pensiones, maridos, esposas, bebés, millones, párrafos adicionales y comentarios

optimistas".[14] De hecho, Camus hace un uso original del principio y el final convencionales. Sin el principio y el final sería por cierto menos fácil afirmar, como se afirma a menudo, que el libro "trata en realidad" de la Ocupación, o "en realidad" de problemas más abstractos. La *peripeteia* está sin duda alguna presente, pero tiene que ver más bien con las convenciones que la hacen posible. *La Peste* es lo que quienes la han analizado llaman una obra "sobredeterminada", susceptible de múltiples lecturas, causa de la manera de proceder levemente extraparadigmática que he intentado describir. Existen otros elementos de juicio: contiene inclusive el comienzo de una novela rival, intensamente convencional y los sermones son asimismo *peripeteias*. *La Peste* se parece mucho más a una "novela" que *En el laberinto*, pero contiene recursos antinovelísticos, como deben tenerlos todas las buenas novelas, según la definición francesa de antinovela.

Deseo elegir, con el fin de aclarar más la situación, una novela más, en este caso una anterior, que tiene la ventaja de ser considerada universalmente como una obra de arte notable: *El idiota,* de Dostoievsky. En una mínima apreciación, hay en esta novela una gran cantidad de cosas sorprendentes. Pero comienza con el tren de Varsovia aproximándose velozmente a San Petersburgo "alrededor de las nueve de la mañana hacia finales de noviembre", y nos dice que el tren lleva al príncipe Myshkin y a Rogozhin. Se los describe detenidamente y la otra protagonista, Nastasya Filippovna, es considerada también en cierto detalle antes de que el tren llegue a destino. Hasta Lebedev se encuentra allí. Se llama al príncipe un "santo tonto". Se diría que no se retiene nada de la historia, y en verdad el libro termina, al cabo de trece o catorce horas de lectura, con Rogozhin y Myshkin juntos al lado de Nastasya muerta, el cadáver con su única mosca rondándole, el asesino y el idiota consolando a éste. O terminaría allí, si no fuese porque Dostoiewsky encontró en lugar de ello paradigmas convenientes. Escribe entonces una "conclusión" completamente somera y tradicional, en la que nos informa qué ocurrió con los personajes que quedan, uno de esos finales tan detestados por Henry James.

No sería muy útil en este punto presentar más ejemplos. En el *nouveau roman* de Robbe-Grillet se intenta un cambio más o menos propio de un Copérnico en la relación entre para-

digma y texto. En Camus el contrapunto es menos doctrinario, en Dostoiewsky no hay indicios de ningún tipo de posición teórica, sino simplemente una rica originalidad dentro y fuera, según el azar, de las expectativas normales.

Todas estas novelas son, en opinión de la mayoría de nosotros (es mediante un consenso de este tipo que se determinan y con razón estas cuestiones) cuando menos, muy buenas. Representan en grado variable ese falseamiento de las expectativas simples en cuanto a la estructura de un futuro que constituye la *peripeteia*. Desde luego no podemos aceptar que se nos niegue un final: uno de los grandes encantos de los libros es que tengan que terminar. Pero a menos que seamos extremadamente ingenuos, como continúan siéndolo ciertas sectas apocalípticas, no exigimos que avancen hacia ese final precisamente como se nos ha hecho suponer. En realidad sólo cabe esperar de las obras más triviales una conformidad con tipos preexistentes.

Es esencial para la orientación de todas estas lecciones que lo que llamo el escepticismo de los literatos actúe en la persona del lector como la exigencia de relaciones siempre cambiantes, siempre más sutiles, entre una ficción y los paradigmas, y que tal expectativa permita al escritor un campo inventivo mucho más amplio en su esfuerzo por satisfacer y trascender dicha expectativa. La presencia de tales paradigmas en las ficciones puede ser necesaria —punto que analizaré más adelante—, pero si las ficciones satisfacen a los literatos, los paradigmas se atenuarán o se oscurecerán en medida variable, pero siempre importante. La presión de la realidad sobre nosotros es siempre variable, como podría haber afirmado Stevens: las ficciones deben cambiar, o de ser fijas, deben cambiar las interpretaciones. Puesto que continuamos "prescribiendo leyes a la naturaleza" —como dijo Kant, y lo hacemos—, continuaremos teniendo una relación con los paradigmas, pero los cambiaremos para que sigan siendo operantes. Ya que no podemos liberarnos de ellos, debemos hallarles un sentido.

Si esto es verdad en cuanto a los finales literarios, también lo es en cuanto a las respuestas teológicas al apocalipsis. Puesto que si mi razonamiento es correcto, la modificación escéptica de una ficción paradigmática tendría que ser visible en la apo-

calíptica de los teólogos tanto como en otras. Siempre se desplegó cierta cautela frente a una interpretación demasiado simplista de la Revelación, y se insistió al principio en que el Fin no estaba sujeto a la predicción humana. Los primeros cristianos tuvieron una experiencia aguda de falta de confirmación de las predicciones, y el texto de San Marcos, el menos favorecido entre los Evangelios en las primeras épocas, cobró importancia. "De ese día y de esa hora nadie sabe, ni aun los ángeles del cielo, ni el Hijo, sino sólo el Padre". Habían, como lo expresa Bultmann, abolido la historia en favor de la escatología, pero la abolición era prematura. Ya en San Pablo y San Juan hay una tendencia a ver el Fin como algo que sucede a cada instante: éste es el momento en que nació el concepto moderno de *crisis*. San Juan hace un juego de palabras en torno del término griego, que significa tanto "juicio" como "separación". Cada vez más el presente como "tiempo intermedio" llegó a significar no el tiempo entre el propio momento y la *parousia*, sino el tiempo entre el propio momento y la propia muerte. Esto pone el peso de la "sensación del Final" sobre el momento, sobre la crisis, pero también sobre los sacramentos. "En la iglesia sacramental —dice Bultmann— no se renuncia a la escatología, pero se la neutraliza en la medida en que los poderes del más allá actúan ya sobre el presente." Al haber dejado de ser inminente, el Fin es inmanente. Así, no es solamente el tiempo restante lo que tiene importancia escatológica; la totalidad de la historia y el curso de la vida individual también la tienen, como beneficio proveniente del Final, ahora inmanente. La historia y la escatología, como observó Collingwood,[15] son entonces una misma cosa. Butterfield llama "cada instante... escatológico".[16] Bultmann afirma que "en cada momento hay la posibilidad de ser el momento escatológico. Hay que despertarlo".[17]

Las variantes de esta posición son comunes en la escatología moderna. Es verdad que tienen precedentes tempranos. San Agustín habla de los terrores del Final como una figura para la muerte de cada uno, así como Winklhofer llama a cada muerte una *parousia* recurrente.[18] Pero el apocalipsis, que incluyó y reemplazó a la profecía, habría de aparecer él mismo incluido en la tragedia y la tragedia perdió altura y grandeza cuando la muerte individual no ritualizada se transformó en el único pun-

to de referencia. El apocalipsis literario y el teológico han optado igualmente por concentrarse en lo que era tan sólo una implicación del sistema apocalíptico original: ésta es la forma en que han respondido a la realidad moderna: Sin duda no debe afirmarse que todos los teólogos modernos se hayan apartado tanto del arquetipo. Lawrence se burlaba del Archidiácono Charles por llamar al Kaiser el Anticristo, pero Josef Pieper[19] en nuestros días no será objeto, quizá, de tanto escarnio por afirmar que muchos han sido llamados Anticristo porque muchos han sido efectivamente tales o especies semejantes, de modo que el nazismo es una "forma preliminar más atemperada del Estado del Anticristo", como cualquier otra tiranía. Y aun aquí podemos observar que el apocalipsis más antiguo, agudamente predictivo, con sus identificaciones precisas, se ha borrado parcialmente. La escatología se extiende sobre la totalidad de la historia, el Final está presente en todo momento, los tipos son siempre pertinentes.

En un mordaz juicio, Karl Popper[20] llamó una vez al historicismo el "reemplazo de la conciencia por la profecía histórica". Sin embargo, cabe afirmar de la escatología moderna que ha hecho exactamente lo opuesto al reemplazar la profecía histórica por la conciencia o por algo más sutil aún. Veremos luego las analogías en la narrativa literaria de hoy. Entretanto podemos decir, creo, que al hablar de nuestro análogo teológico, alcanzamos la posición de Jaspers, quien observó que vivir es vivir en crisis. En un mundo que puede o no tener un fin temporal, los hombres se ven en forma bastante parecida a la forma en que San Pablo vio a los primeros cristianos, "hombres sobre quienes han llegado los fines de los tiempos", unos fines que influyen cada momento importante vivido por los hombres situado en el mismo medio. Podemos ver cómo lo que he llamado el apocaliptismo ingenuo sufrió modificaciones para dar origen (bajo la presión y actualidad de los grandes sistemas nuevos de conocimiento, cambio tecnológico y social, de decisión humana misma) a un sentido de fines sólo indirectamente relacionados con el apocalipsis predictivo antiguo y con sus nociones más simples de decadencia, imperio, transición, el cielo en la tierra. Una vez que admitimos que el Final se convierte en un conflicto individual, bien podemos mirar con envidia estos sistemas históricos, pero sin el menor sentido de que puedan

volver alguna vez a sernos útiles, salvo como ficciones explicadas con toda paciencia.

La muerte y la elección son cuestiones individuales y lo fueron desde los comienzos. La falta de confirmación de las predicciones escatológicas primarias llevó a enfatizar la muerte personal así como los sacramentos. Se ha dicho que de todas las grandes religiones el cristianismo es la más ansiosa, la que ha colocado el mayor énfasis en el temor a la muerte. La teología de la Reforma intensificó tal énfasis. En el período mismo en que los poetas épicos revivían la escatología sibilina con fines imperiales, resultó cada vez más difícil concebir el Final como un hecho histórico inminente, y dicho sea de paso, lo mismo cabe afirmar para el principio, con lo cual la duración y estructura del tiempo apoyaron cada vez menos las figuras del apocalipsis que florecieron en la imaginería de la vidriería y las iluminaciones de la Edad Media. Fue éste el momento en que los terrores del apocalipsis quedaron absorbidos por la tragedia. El equivalente del Renacimiento de la prolongada tradición beata en la escultura, manuscritos, sermones y pintura religiosa, es el *Rey Lear*. El proceso de complejidad creciente del paradigma continúa. La tragedia, se afirma, debe ceder ante el Absurdo. La tragedia existencial es imposible y el *Rey Lear* es una farsa espantosa. Sería interesante ver qué haría un pintor moderno —por ejemplo, Francis Bacon— de los tipos beatos. Podrían tener un elemento suficiente de terror, pero consideramos que los paradigmas se encontrarían profundamente sumergidos.

Es natural que sea así, y sin embargo, estos viejos paradigmas siguen afectando en cierto modo la forma en que hallamos sentido al mundo. La noción de crisis, por ejemplo, nos es demasiado familiar a todos, como lo son las dificultades inherentes a todo análisis de ella. Con todo, existe un mito de la crisis, profundo y complejo, del cual podríamos extraer mayor sentido si fuese posible reducirlo de la condición de mito a la condición de ficción. Más adelante intentaré hacerlo, y hablaré de lo que Focillon llama "misticismo del siglo"[21] y de algunos otros elementos del mito de la crisis, la coexistencia de muchos temas apocalípticos al parecer dispares, como la decadencia y el imperio en momentos históricos, que en otros aspectos no parecen tener relación, si bien por una razón u otra se los considera "críticos". La "transición" joaquinista es la antecesora histórí-

ca de la crisis moderna. En cuanto a que afirmamos vivir hoy en un período de perpetua transición, no hacemos más que elevar el período intersticial hasta una "edad" o *saeculum* por derecho propio, y la edad de perpetua transición en cuestiones tecnológicas y artísticas es, como bien podemos comprender, una edad de perpetua crisis en la moral y la política. Así, transformados por nuestras particulares presiones, sometidos por nuestro escepticismo, los paradigmas del apocalipsis continúan actuando como elementos subyacentes en nuestras formas de hallarle sentido al mundo.

He utilizado a los teólogos y su tratamiento del apocalipsis como modelo de lo que cabría esperar descubrir no sólo en los enfoques más literarios de esa misma ficción radical, sino también en el tratamiento literario de las ficciones fundamentales en general. La próxima vez intentaré analizar las hipótesis sobre las que baso mi propio enfoque. Entretanto, puede resultar de utilidad disponer de un resumen de lo dicho hasta ahora. El objeto principal es la tarea crítica de hallar sentido a algunas de las formas radicales de hallarle sentido al mundo. El apocalipsis y los temas afines muestran una extraordinaria longevidad. Esto es lo primero que puede decirse acerca de ellos; en segundo lugar, cabe señalar que dichos temas cambian. El apocalipsis de San Juan adquiere las características del apocalipsis sibilino y desarrolla otras ficciones subsidiarias que con el correr del tiempo cambian las leyes que asignamos a la naturaleza y, concretamente, al tiempo. Los hombres de toda clase actúan, y también reflexionan, como si esta distribución dictada al parecer por el azar de las opiniones y predicciones fuese cierta. Cuando resulta que no puede serlo, actúan como si fuese cierta en otros sentidos. De otro modo, Virgilio no podría haber sido *altissimo poeta* dentro de la tradición cristiana, y el Caballero Fiel y Verdadero no podría haber aparecido en los primeros versos de *The Faerie Queene*. Y lo que es mucho más desconcertante, la Ciudad del Apocalipsis no habría aparecido como una moderna Babilonia, junto con "marinos y mercaderes a los que ella enriqueció", ni como "el inexplicable esplendor de sus finas prendas de lino y de púrpura y de escarlata", en *La tierra baldía*, donde vemos todas estas cosas, como en la Reve-

lación, "terminar en la nada". Tampoco es esto una simple cuestión de alusión literaria. El Emperador de los Últimos Días aparece como un campesino flamenco o italiano, como la reina Isabel de Inglaterra o como Hitler, la transición Joaquinista como una revolución brasileña, o como el acuerdo de los Tudor, o como el Tercer Reich. Los tipos apocalípticos —imperio, decadencia y renovación, progreso y catástrofe— se nutren de la historia y son la base de nuestras maneras y de hallar sentido al mundo, desde el punto que ocupamos, el mismo medio.

Pero cuanto más erudito el intelectual, sea teólogo, poeta o novelista, y más "elevado" el género que practique, con mayor sutileza recubrirá estos tipos. Aquello que parecía una predicción directa se convierte en una figura llena de oscuridad. Al fallar las predicciones, surge el hecho de que no es tan sólo sobre los hombres de determinado momento, sino sobre todos los hombres que han llegado los fines del mundo. El apocalipsis, que dio éxito a la profecía, se fusiona con la tragedia. Los humildes elegidos sobreviven no a todos los reyes de la tierra, como en la Revelación, sino al rey individual cuya historia típica se desarrolla ante sus ojos. Cuando la tragedia se estableció en Inglaterra lo hizo sobre la base de tramas y espectáculo que tenían mucho más que ver con el apocalipsis medieval que con el *mythos* y la *opsis* de Aristóteles. Más tarde, la tragedia misma sucumbe a la presión de "desmitologizar". El Final mismo, en la actual creación de argumentos, pierde su ritmo, su tónica-c-dominante finalidad y lo consideramos, tal como lo hacen los teólogos en el caso de Apocalipsis, más como inmanente que como inminente. Así, como veremos, pensamos en términos de crisis más que de fines temporales, y nos preocupa mucho la sutil falta de confirmación o la *peripeteia* complicada. Luego nos preocupamos por el conflicto entre el sistema determinista que sugiere cualquier trama y la libertad de los personajes dentro de dicha trama de elegir, y con ello alterar la estructura, las relaciones entre comienzo, medio y final.

Los apocalipsis ingenuamente predictivos implicaban la estricta concordancia entre principio, medio y final. Así la apertura de los sellos debía corresponder a los hechos históricos registrados. Tal concordancia es aún hoy un objeto profundamente deseado, pero es difícil alcanzarlo cuando el principio

se pierde en los remotos y oscuros abismos del tiempo y se sabe que el fin es imprevisible. Esto cambia nuestra opinión sobre los sistemas del tiempo y, en la medida en que nuestras tramas satisfacen la complejidad cada vez mayor de estas formas de hallar sentido, también complica dichas formas. Si buscamos consuelo en los argumentos, el consuelo será mucho más difícil que aquel que ofreció el arcángel a Adán:

> Cuán pronto ha medido tu predicción, Vidente bendito,
> El Mundo pasajero, la carrera del Tiempo,
> hasta que el tiempo permanece inmóvil.

Será, no obstante, un consuelo semejante a éste. En nuestro mundo el material para una escatología es más inasible, más difícil de manejar. Puede no ser verdad, como afirma el poeta, que sea necesario construirlo a partir de "nuestra soledad y nostalgia". El pasado nos ha dejado materiales más sólidos que éstos para idear nuestra eternidad. Mas la idea de la eternidad existe tan sólo para las generaciones moribundas, y puesto que ellas eligen, alteran la forma del tiempo y mueren, la idea de lo eterno no puede menos que cambiar. El pájaro dorado no siempre cantará la misma canción, si bien bajo sus notas se oculta una tonada primitiva, ancestral.

En mi próxima lección intentaré analizar algunas de las formas en que esta canción cambia y me referiré a la relación entre el apocalipsis y las ficciones cambiantes acerca de cómo nacen y mueren los hombres en el mismo medio. Se trata de un tema de gran amplitud, por cuanto el instrumento del cambio es la imaginación humana. Ella cambia no sólo la trama que nos proporciona consuelo, sino además la estructura del tiempo y del mundo. Uno de los juicios más notables al respecto fue el expresado por Stevens en una de sus sentencias, y es con este sugerente comentario que marcaré la transición de la primera a la segunda parte de mi propio plan. "La imaginación", dijo este estudioso de las ficciones cambiantes, "se encuentra siempre en el final de una era". La próxima vez trataremos de ver qué significa esto en relación con nuestro problema de hallar sentido a las formas en que hallamos sentido al mundo.

NOTAS

1. Véase Georg Róppen y Richard Sommer, *Strangers and Pilgrims*, Oslo, 1964. Págs. 19 y 355. Rhys Carpenter, *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*, Berkeley, 1958, y Erich Auerbach, *Mimesis*, Trad. de William Trask, Princeton, 1953.

2. "...un Poeta ataca el mismo medio, allí, donde más le interesa, recurriendo a las cosas pasadas, y adivinando las cosas por venir hace un grato análisis de todo". Sir Philip Sidney. *Apology for Poetry*.

Véase *Apocalypse*. Londres, 1932, y *The Rebirth of Images*, Londres, 1949.

3. Véase *The Tradition of the New*, Nueva York, 1962.

4. Véase Ortega y Gasset, *Man and Crisis*, Nueva York, 1958. (Ha sido imposible determinar a qué obra de Ortega se refiere esta cita (N. del E.); K. Jaspers, *Man in the Modern Age*, Londres, 1951, Prólogo.

5. Véase R. Bultmann, *The Presence of Eternity*, Nueva York, 1957.

6 .Véase Henri Focillon. *L'An mil*, 1952.

7. Véase, por ejemplo, M. W. Bloomfield, "Penetration of Joachism into Northern Europe", *Speculum*, xxix (1954) 772 y sigs. R. Freyhan, "Joachism and the English Apocalypse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xviii (1955) 221 y sigs.; Ruth Kerstenberg Gladstein, "The Third Reich" en el mismo número del *Warburg Journal* y las obras de Norman Cohn y Eric Hobsbawm mencionadas más abajo.

Everlasting Gospel de W. Blake. Véase A. L. Morton, *The Everlasting Gospel*, Londres, 1958.

8. Véase mi "Spenser y los Alegóricos" (Conferencia en la *British Academy*, 1963).

9. Véase su *The Pursuit of the Millennium*, Londres, 1957. (Hay versión española, Alianza, Madrid, 1981.)

10. Véase su obra *Primitive Rebels*, Manchester, 1959. (Hay versión española, Ariel, Barcelona, 1968.)

11. Beirut, 1963.

12. Véase L. Festinger, *When Prophecy Fails*, New York, 1964.

13. Véase Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, París, 1963, pág. 168. (Hay versión española, Seix Barral, Barcelona, 1973.) Otras citas de la reciente traducción de Barbara Wright en *Snapshots and Towards a New Novel*, Londres, 1965 (Ed. 1966).

14. En el prefacio de *Roderick Hudson*.

15. Véase R. G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford, 1949. (Hay versión española, FCE, México, varias ediciones.)

16. Véase Herbert Butterfield, *Christianity and History*, Londres, 1949.

17. Véase Rudolf Bultmann, *History and Eschatology*, Nueva York, 1957.

18. En la cita de U. Simon, *The End Is Not Yet*, Welwyn, 1964, pág. 57.

19. Véase Josef Pieper, *The End of Time*, Londres 1954, pág. 20. Véase también H. H. Rowley, *The Relevance of Apocalyptic*, Londres, 1946. E. Lampert, *The Apocalypse of History*, Londres, 1958, pág. 54, considera la posición existencialista de que "cada situación es un 'final' ".

20. Véase Karl Popper, *The Open Society and Its Enemies*, Londres, 1945, II, pág. 261.

21. Véase Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, traducción de C. B. Hogan y George Kubler, edición revisada, Nueva York, 1958.

II

Ficciones

Lo que puede pensarse tiene que ser sin duda una ficción.

NIETZSCHE

... el conocimiento más grato de la
Creencia, de que lo que cree no es verdad.

WALLACE STEVENS

¿Quién puede negar que las cosas por venir no son aún?
Sin embargo, existe en la mente la expectativa de
las cosas por venir.

SAN AGUSTÍN

Es por medio del esfuerzo y del deseo que trabamos conocimiento con el tiempo. Guiamos al hábito de calcular el tiempo según deseos, nuestros esfuerzos, nuestra voluntad misma.

GUYAU. *La Genese de l'idée de temps.*

Una de mis tareas en esta segunda lección será responder a algunas de las preguntas que quedaron sin resolver durante la primera. Yo quería concentrarme en las ficciones escatológicas, las ficciones sobre el Final en relación con el apocalipsis mismo, y si bien me referí a ellas como análogas a las ficciones literarias, por medio de las cuales imponemos otros modelos al tiempo histórico, no me extendí mucho en justificar dicha analogía. Luego, cuando hablé del grado en que varían las ficciones partiendo de la base paradigmática, me concentré, una vez más, sobre todo en el apocalipsis mismo, la forma en que se modificaban las figuras típicas y se las hacía referirse no a un Final común a todos sino a la muerte personal, o a la crisis, o a la época. Mencioné que las ficciones literarias cambiaban del mismo modo: las crisis perpetuamente recurrentes del individuo y la muerte de ese individuo tomaban el lugar de los mitos que supuestamente relacionan la experiencia personal con principios y fines grandiosos. Sugerí asimismo que se han registrado grandes cambios, en especial en tiempos recientes en que nuestras actitudes frente a la narrativa en general se han vuelto tan complejas. A pesar de ello parecería que al mismo tiempo, al tratar de "hallar sentido" al mundo, persiste siempre en nosotros la necesidad, más intensa que nunca, de satisfacer, a causa de un escepticismo acumulado, de experimentar esa concordancia entre principio, medio y final que es la esencia de nuestras ficciones explicativas, en particular cuando pertenecen a tradiciones culturales que tratan el tiempo histórico como primordialmente rectilíneo y no cíclico.

Es obvio que es necesario agregar algo más ahora sobre la

forma en que he venido utilizando términos tales como "ficción" y "concordancia". Primero, entonces, debemos pensar que es bastante sorprendente que, dados los alcances y la minuciosidad de la teoría literaria moderna, nadie, dentro de lo que puedo establecer, haya intentado alguna vez relacionar la teoría de las ficciones literarias con la teoría de las ficciones en general, si bien admito que algo semejante puede haber sido la idea de Ogden cuando preparó su *Bentham's Theory of Fictions.*[1] Existen asimismo implicaciones pertinentes a la cuestión en Richards,[2] cuando se refiere a los "instrumentos especulativos" y a lo que llama "sometimiento experimental". Richards se preocupa por cierto por el carácter y calidad de nuestra aceptación de ficciones como medio para la libertad personal, o quizá simplemente para el bienestar personal.

Pero el hecho de que *existe* una relación simple entre las ficciones literarias y las de otro género, parece ser, si nos detenemos a pensar, más obvio tal vez de lo que aparentaba ser. Si consideramos en primer lugar la narrativa contemporánea, no puede ser accidental, ni mucho menos, que desde que Nietzsche difundió y desarrolló las ideas de Kant la literatura haya afirmado cada vez más su derecho a una elección arbitraria y privada de normas para la narrativa, del mismo modo en que la historiografía se ha convertido en una disciplina más tortuosa y dudosa, como consecuencia de nuestro reconocimiento de que sus métodos se fundan más de lo que se sospechaba en mitos y ficciones. Después de Nietzsche fue posible afirmar, como lo hizo Stevens, que "la creencia final debe encontrarse en una ficción". Este poeta, para quien toda la cuestión tuvo un interés permanente, veía que pensar en tales términos significaba postergar el Final —cuando pudiese decirse de dicha ficción que coincidía con la realidad— para siempre, transformarlo en una ficción, un momento imaginario en que "por fin" el mundo de la realidad y el *mundo* de la ficción serán uno solo. Este tipo de ficción —la última parte de *Notes toward a Supreme Fiction* es, como corresponde que sea, el punto en el que Stevens le presta su máxima atención— relativa al final es, como el infinito más uno y los números imaginarios en la matemática, algo que sabemos que no existe pero que nos ayuda a hallar sentido en el mundo y movernos dentro de él. *Mundo* es en sí mismo una ficción. Creo que Stevens, quien por cierto creía que te-

nemos que hallar nuestro propio sentido con los materiales de que disponemos, cualesquiera que sean, lo tomó de Ortega.[3] Su doctrina general sobre las ficciones proviene de Vaihinger, quizá de Nietzsche y quizá del pragmatismo estadounidense.

En primer término, un problema ético. Si las ficciones literarias están relacionadas con todas las demás ficciones, hay que decir que algunas de estas relaciones son peligrosas. "La falsedad de una opinión no es... objeción alguna a ella", dice Nietzsche, agregando que lo único que importa es "hasta qué punto dicha opinión prolonga la vida, la preserva, preserva la especie". El hombre que piensa esto corre cierto peligro de asemejarse al Mentiroso Cretense, ya que su opinión puede ser no menos falsa que aquellas a las que alude. Puede correr un riesgo peor aún, el de alentar a quienes sostienen la idea ficticia de que la muerte en gran escala prolonga la vida y preserva la especie. Por una parte tenemos una teoría relativamente inocente, una forma de contemporizar con la manera moderna de reconocer el gran espacio existente entre ser y conocer, el sentido de que siempre es posible obligar a la naturaleza a responder a nuestras preguntas, obrar de acuerdo con nuestras ficciones. Esto es lo que Wordsworth predijo en términos originales y conmovedores cuando afirmó que "La Naturaleza nunca traicionó en verdad/ Al corazón que la amaba". En su forma puramente operativa esto es la base de la vida del físico teórico, ya que supone que siempre habrá confirmación experimental para las posiciones alcanzadas por medio de la matemática pura. Como es natural, las respuestas, como las preguntas, son puramente humanas. "La naturaleza se muestra paciente frente a la interpretación en términos de leyes que ocasionalmente nos interesan", como observó Whitehead. Pero por otra parte, tenemos las cámaras de gases. Alfred Rosenberg se valió de las inocentes especulaciones de William James, John Dewey y F.C.S. Schiller para justificar que el conocimiento estaba al servicio de la verdad "orgánica" que él identificaba con el desarrollo de la vida de lo que llamaba "la raza alemana". Si cabe estimar el valor de una opinión sólo por su éxito en el mundo, las proposiciones demenciales pueden llegar a ser tan valiosas como cualquier otra ficción. La validez de cualquier opinión individual sobre los judíos puede probarse aniquilándo a seis millones de ellos.

Hannah Arendt, quien escribió con gran lucidez y pasión sobre esta cuestión, sostiene que los supuestos filosóficos o antifilosóficos de los nazis no eran genéricamente diferentes de los del hombre de ciencia, o incluso de los de cualquiera de nosotros en una época "en que el hombre, dondequiera que vaya, sólo se encuentra consigo mismo".[4] ¿Cómo pueden llegar a satisfacernos o tener sentido en semejante situación, nuestros paradigmas de concordancia, nuestros principios y fines, nuestro cuadro humanamente ordenado del mundo? ¿Cómo puede tener sentido el apocalipsis, la tragedia, o cómo lograr que tenga mayor sentido que cualquier tipo de contrasentido arbitrario? Si *El Rey Lear* es una imagen del fin prometido, también lo es Buchenwald; y ambas son acusadas de ser horrorosas, desarraigadas fantasías, la una no más verdadera o más falsa que la otra, de modo que lo mejor es reconocer que al menos *El Rey Lear* no es tan destructiva.

Creo que debemos admitir que el apocalipsis del Tercer Reich y el apocalipsis de *El Rey Lear*, ambos conscientemente falsos, implican por igual el reconocimiento de que cada vez que inventamos ficciones nos enfrentamos con nosotros mismos. Incluso es posible que exista una relación real entre ciertas clases de eficacia en la literatura y el totalitarismo en política. Pero si bien las ficciones son todas formas de descubrir cosas acerca del mundo humano, el antisemitismo es una ficción de escape que no dice nada acerca de la muerte y en cambio la proyecta hacia otros, mientras que *El Rey Lear* inevitablemente implica un encuentro con uno mismo y con la imagen del propio fin. Esta es una diferencia, pero hay otra. Hemos de distinguir los mitos de las ficciones. Las ficciones pueden degenerar en mitos cada vez que no se los considera conscientemente como invenciones. En este sentido el antisemitismo es una ficción degenerada, un mito, y *Lear* es una ficcion. El mito opera dentro de los parámetros del ritual, lo que presuponc explicaciones totales y adecuadas de las cosas tal como son y como fueron; es una secuencia de gestos radicalmente inalterables. Las ficciones sirven para descubrir cosas y cambian a medida que cambian las necesidades en cuanto a hallar sentido. Los mitos son los agentes de la estabilidad y las ficciones los agentes del cambio. Los mitos exigen aceptación absoluta; las ficciones, aceptación condicional. Los mitos tienen sentido en tér-

minos de un orden temporal perdido, *illud tempus,* como lo llama Eliade. Las ficciones, cuando tienen éxito, nos permiten comprender el aquí y el ahora, *hoc tempus.* Es posible que en este momento suene bien tratar las ficciones literarias como si fuesen mitos, pero como bien señala Marianne Moore acerca de los poemas, "estas cosas son importantes no porque/ puede darse de ellas una interpretación altisonante, sino porque son/ útiles".

Desde el punto de vista de Vaihinger, el *como si* de la ficción se distingue también de la hipótesis porque no cabe duda de que al final del proceso de descubrimiento será abandonado. En cierto sentido esto es evidentemente lo que ocurre con las ficciones literarias. Nunca corremos el peligro de creer que la muerte del Rey Lear, que tanto explica, sea *verdad.* A la afirmación de que murió en tales y cuales circunstancias —pronunciando estas palabras sobre el cuerpo de Cordelia, pidiendo un espejo, jugando con un botón— damos un asentimiento experimental. Si lo hacemos bien, nos beneficiamos porque nunca volveremos a adoptar del todo la posición ante la vida y la muerte que teníamos antes. Desde luego, puede decirse que al cambiar nosotros mismos hemos cambiado el mundo de la mejor manera indirecta posible.

Por esta razón sugiero que las ficciones literarias se coloquen en la categoría que Vaihinger llama de "lo conscientemente falso".[5] A diferencia de las hipótesis, no están sujetas a prueba o desvirtuación, sino sólo cuando llegan a perder su eficacia operacional, al abandono. En ese caso se las arroja, como lo expresa Stevens, "al vaciadero", a "sentarme entre los colchones de los muertos". En esto se parecen a las ficciones de la ciencia, la matemática y el derecho y se diferencian de las de la teología sólo porque las ficciones religiosas son más difíciles de liberar de los "depósitos" míticos. No veo razón alguna para no poder aplicar a las ficciones literarias lo que afirma Vaihinger de las ficciones en general: que son "estructuras mentales". La psique elabora este o aquel pensamiento, y apremiada por la necesidad, estimulada por el mundo exterior, descubre la reserva de recursos ocultos dentro de sí misma. El organismo se encuentra en un mundo de sensaciones contradictorias, se ve expuesto a los ataques de un mundo hostil y con el objeto de preservarse a sí mismo está obligado a buscar todos

los medios posibles de asistencia. Vaihinger distingue muchos tipos diferentes de ficciones: las paradigmáticas, por ejemplo, que incluyen las utopías, y los apocalipsis (agregamos nosotros); las legales, en las que la invención tiene una función en la equidad (como cuando un tribunal falla que una esposa que murió en el mismo instante, un poco después o precedió en la muerte a su marido, lo hizo con el fin de evitar el pago poco equitativo del doble de los impuestos sobre la herencia; o cuando al cabo de un plazo determinado después de recibirla, se presume que hemos aceptado la entrega de una encomienda postal); los ficticios casos-cero en matemática; las ficciones de la cosa-en-sí-misma, o de la causalidad; y lo que Vaihinger denomina,[6] en términos recordados por Stevens, "la última y más grande de las ficciones, la de un Absoluto". Si olvidamos que las ficciones son invenciones retrocedemos al mito (como cuando los neoplatónicos olvidaron el carácter imaginario de las ficciones de Platón y el profesor Frye olvida el carácter ficticio de *todas* las ficciones). Esto equivale a que creyésemos, con la gracia del tribunal, que por una dispensa inmutable ocurre invariablemente que cuando una pareja es víctima de un accidente automovilístico la esposa muere primero, aunque en la vida cotidiana podamos "desplazar" o "ironizar" esta verdad básica. Lo que Vaihinger llama "reunión con la realidad" y yo llamo "hallar sentido" o "hallar sentido humano" es algo que la literatura logra sólo mientras tengamos presente el status de las ficciones. No son mitos, y por supuesto, no son hipótesis. No podemos hacer que el mundo se ajuste a ellas, ni tampoco someterlas a la prueba de la experiencia, por ejemplo, en las cámaras de gas.

Cuando Vaihinger hubo de enfrentarse a la situación que se presenta cuando los hombres crean ficciones en apariencia demasiado complicadas e ingeniosas para explicarlas con facilidad, como si se tratase de la supervivencia de un ambiente hostil (más espléndido que útil para mitigar la "pobreza"), enunció su Ley del Predominio de los Medios sobre el Fin. Nos arreglamos sin este concepto, pero hemos de recordar que no sólo contamos con lo que Bergson llamó una *fonction fabulatrice*, sino que además nos planteamos un tipo de problemas que presumiblemente no surgirían por efecto de la simple necesidad biológica. Cuando Nietzsche preguntó: "¿Por qué no habría

de ser una ficción el mundo *que nos concierne*?", imaginaba una medida muy grande de curiosidad humana.

> *Entretanto la mente, menos por placer*
> *se retira dentro de su felicidad...*

pero llegado este punto no deja de crear ficciones más allá de la necesidad:

> *crea, trascendiendo éstas*
> *otros mundos lejanos y otros mares.*

Existen los verdes pensamientos de la fantasía que se ocupan no sólo de proporcionar a cada uno un adecuado equivalente mental, sino además de proyectar los deseos de la mente sobre la realidad. Cuando las ficciones cambian, por tanto, el mundo cambia con ellas. Esto es lo que quiso significar el poeta cuando afirmó que la poesía moderna era "el acto de encontrar/ lo que será suficiente". Añade que esto era antes más fácil que hoy, porque "la escena estaba ya preparada": contábamos con nuestras ficciones paradigmáticas, que él denomina "construcciones románticas de rosa y hielo". Éstas no sirven ya, y la ficción del poeta moderno debe "hablar palabras al oído/ el oído más delicado de la mente, repetir,/ exactamente, lo que ella quiere oír..." Las satisfacciones que exigimos son demasiado sutiles para los paradigmas, pero el poema necesita proporcionarlas. "Debe ser el hallazgo de una satisfacción, y puede/ que sea un hombre patinando, una mujer bailando, una mujer/ peinándose". Bajo la presión de la Ley del Predominio de los Medios sobre el Fin, se ha salido, por así decirlo, del paradigma con su función biológica más simple. Se trata ahora de una cuestión más sutil que la utopía, el apocalipsis o la tragedia. Aquellos Nobles Jinetes se han convertido en algo rígido, un poco absurdo, como comenta el mismo poeta.

Tampoco es sólo en las ficciones literarias que las satisfacciones, en especial las de los literatos escépticos, se vuelven más tortuosas y refinadas. El reconocimiento, hoy en día un lugar común, de que la escritura de la historia supone el uso de ficciones reguladoras es parte del mismo proceso. La historia mundial, la imposición de una trama al tiempo es un sustituto

del mito, y el reemplazo de éste por la crítica antihistoricista es otro paso en la dirección de satisfacciones más exigentes en el rechazo intelectual de las construcciones románticas. No hay historia, afirma Karl Popper, sino tan sólo historias; un juicio en el que se le anticiparon los novelistas que escribieron Historias (como, digamos, *Tom Jones* o la *Vida de Opiniones de Tristam Shandy*) en un período de historiografía paradigmática, según sostiene Carl Becker en su serie de lecciones titulada *The Heavenly City of the Eighteenth Century Philosophers.*[7] La decadencia de la historia paradigmática y nuestra conciencia cada vez mayor del elemento irreductible de ficción en la historiografía son, al igual que la complicación del argumento literario, contribuciones a lo que Wilde llamó "la decadencia del embuste". Caemos en "hábitos descuidados de precisión". Sabemos que si deseamos descubrir algo sobre nosotros mismos, hallar un sentido, debemos evitar el retroceso hacia el mito que ha engañado a poetas, historiadores y críticos. Nos será difícil hallar nuestra satisfacción.

Sin embargo, es evidente que al presentar el caso en estos términos lo exageramos. Los paradigmas efectivamente sobreviven, y lo hacen de alguna manera. Si hubo una época en que, según las palabras de Stevens, "la escena estaba preparada", cabe admitir que no se la ha fijado aún en forma definitiva y total. La supervivencia de los paradigmas nos concierne tanto como su desgaste. Por este motivo, ha llegado el momento de que los analicemos con mayor detenimiento.

Ahora bien, cabe suponer que es verdad, a pesar de todas las variantes culturales e históricas posibles, que los paradigmas corresponderán tanto más a medida que nos aproximemos a una condición de absoluta simplicidad, a una "estructura" humana básica, ya sea biológica o psicológica. En su raíz misma, tienen que corresponder a una necesidad humana fundamental, tienen que tener sentido, proporcionar consuelo. Esta raíz puede ser muy primitiva: la diferenciación cultural tiene que comenzar bastante abajo. Puede ser que las diferencias lingüísticas, sumamente profundas, reflejen radicalmente diferentes estilos de preguntas formuladas respecto del mundo. Pero por otra parte debemos recordar que no sabemos de ningún grupo cultural con el cual sea imposible la comunicación, como la haría en efecto imposible una actitud totalmente diferente

frente al tiempo, o desde luego un tipo de tiempo totalmente diferente. En un nivel muy profundo, todos compartimos ciertas ficciones acerca del tiempo que atestiguan la continuidad de lo que se ha llamado la naturaleza humana, por más conscientes que sean unos en comparación con otros, respecto de la calidad ficticia de tales ficciones.

Parece lógico pensar que aprenderemos mucho más acerca de los paradigmas que nos permiten hallar un sentido, en relación con el tiempo, de los psicólogos experimentales que de los científicos y filósofos, y más de San Agustín que de Kant o Einstein, porque el primero estudia el tiempo como la indispensable extensión propia del alma antes y después del momento crítico sobre el cual él reflexiona. Aprenderemos más de Piaget, de los estudios sobre desórdenes tales como el *déjà vu,*[8] la imaginería eidética, el síndrome de Korsakoff, que de los eruditos investigadores de la flecha del tiempo, o por otra parte, de los arquetipos míticos.

Tomemos un ejemplo muy sencillo: el *tic-tac* de un reloj. Nos preguntamos qué *dice,* y estamos de acuerdo en que dice *tic-tac.* Mediante esta ficción lo humanizamos, le hacemos hablar nuestro propio lenguaje. Desde luego, somos nosotros quienes proveemos la diferencia ficticia entre los dos sonidos: *tic* es nuestra palabra para un comienzo físico, *tac* nuestra palabra para el final. Decimos que son diferentes. Lo que les permite ser tales es una clase especial de medio. Podemos percibir su duración sólo cuando está organizada. Es posible demostrar por la experimentación que los sujetos que escuchan las estructuras rítmicas tales como el *tic-tac,* repetidas en forma idéntica, "pueden reproducir los intervalos dentro de la estructura con exactitud, pero no pueden captar espontáneamente el intervalo entre los grupos rítmicos", es decir, entre *tac* y *tic,* aun cuando éste permanezca constante. El primer intervalo está organizado y limitado, el segundo, no. Según Paul Fraisse[9] la brecha *tac-tic* es análoga al papel del "suelo" en la percepción espacial. Cada uno de ellos se caracteriza por la falta de forma, contra la cual las organizaciones ilusorias de forma y ritmo se perciben en el objeto temporal o espacial. El hecho de que llamemos al segundo de los dos sondios relacionados *tac* es prueba de que utilizamos ficciones para permitir que el fin confiera organización y forma a la estructura temporal. El interva-

lo entre los dos sonidos, entre *tic* y *tac*, está ahora cargado de duración significativa. Considero el *tic-tac* del reloj como un modelo de lo que llamamos trama, una organización que humaniza el tiempo al conferirle forma, y que el intervalo entre *tac* y *tic* representa el tiempo puramente sucesivo y desorganizado del tipo que necesitamos humanizar. Más adelante me plantearé la cuestión de si cuando el *tic-tac* nos parece demasiado fácil desde el punto de vista de las ficciones no creamos tramas con una buena dosis de *tac-tic*. Una trama de este género sería el *Ulysses*.

Tic es un humilde génesis, *tac*, un débil apocalipsis y, en cualquier caso, *tic-tac* no se parece mucho a una trama. Tenemos necesidad de tramas mucho mayores y complicadas si persistimos en descubrir "lo que será suficiente. ¿Y qué sucede si la organización es mucho más compleja que *tic-tac*? Supongamos, por ejemplo, que se trata de una novela de mil páginas. Es obvio que no se encontrará en este caso dentro de lo que llamamos nuestro "horizonte temporal". Para mantener la experiencia de organización necesitaremos más recursos narrativos. Y si bien serán en esencia iguales a aquel sonido que llamamos *tac*, es obvio que resultarán más ingeniosos y elaborados. Deben vencer la tendencia a vaciarse propia del intervalo entre *tic* y *tac*; deben sostener, dentro del intervalo que sigue a *tic*, una fuerte expectativa de *tac*, y una sensación de que por lejano que esté ese *tac*, todo lo que ocurre tiene lugar como si hubiese la certeza de que se producirá el *tac*. La constitución de una trama semejante presupone y requiere que un final confiera duración y significado al todo. En otros términos, el intervalo debe despojarse de la simple cronicidad, de la vaciedad del *tac-tic* con ese carácter sucesivo, tan poco interesante desde el punto de vista humano. Se requiere que sea una estación significativa, un *kairos* puesto entre el principio y el fin. Tiene que ser, en una escala mucho mayor que aquella de la que se ocupan los psicólogos, un ejemplo de lo que ellos llaman "integración temporal", o sea nuestra forma de unir en un todo nuestra percepción del presente, nuestro recuerdo del pasado y nuestra expectativa del futuro, en una organización común. Dentro de dicha organización lo que se concibió como simplemente sucesivo se carga de pasado y de futuro: lo que era *chronos* se vuelve *kairos*. Este es el tiempo del novelista, una transformación del

mero carácter sucesivo que ha sido comparada por escritores tan diferentes como Forster y Musil, con la experiencia del amor, con la conciencia crótica que da un sentido divinamente satisfactorio a la persona común.

Como me propongo utilizar nuevamente esta distinción es conveniente que aclare qué quiero significar mediante las palabras griegas *chronos* y *kairos*. En términos generales el uso que hago de ellas se inspira en los teólogos que desarrollaron esta diferencia en diversas formas, muy en especial Oscar Cullmann en *Christ and Time*[10] y John Marsh en *The Fulness of Time*.[11] La distinción se conoce en términos generales desde hace muchos años, y fue puesta en circulación por Brabant, en 1937, en su obra *Time and Eternity in Christian Thought*. Tillich utiliza *kairos* muy a su manera, pero básicamente quiere significar con ella "momento de crisis", o bien, en una acepción más oscura, "el destino del tiempo". De todos modos, Tillich la asoció firmemente con un sentido muy moderno de vivir en una época en que "los fundamentos de la vida tiemblan bajo nuestros pies". El concepto reaparece constantemente en el pensamiento moderno. Un ejemplo es la "situación límite" de Jaspers, que tiene que ver con la crisis personal —muerte, sufrimiento, culpa— en relación con los datos que constituyen su determinación histórica. Cullmann y Marsh, en cambio, tratan de utilizar las palabras *chronos* y *kairos* en su sentido histórico y bíblico: *chronos* es "tiempo que pasa" o "tiempo de espera" —el que, según la Revelación, "ya no será"—, y *kairos* es la estación, un punto en el tiempo lleno de significación, cargado de un sentido que deriva de su relación con el fin.

Se ve, pues, que se trata de una distinción muy importante. Los griegos, como observa Lampert, consideraban que ni siquiera los dioses podían cambiar el pasado; Cristo en cambio lo hizo, lo reescribió y en una forma nueva lo cumplió. Así mismo el Fin lo cambia todo, y produce, en lo que en relación con él es el pasado, estas estaciones, *kairoi*, momentos históricos de significación atemporal. La trama divina es la pauta de los *kairoi* en relación con el Fin. No sólo los griegos, también los hebreos carecían de esta antítesis. El hebreo, según Marsh, carecía de una palabra equivalente a *chronos*, y por tanto, no podía contrastar el tiempo que es simplemente "una cosa después de otra" y el tiempo tal como aparece concentrado en los

kairoi. El Nuevo Testamento sienta las bases del sentido moderno de época (es muy consciente de que existe en una superposición de *aiones*) y de la distinción moderna entre los tiempos: el tiempo del advenimiento de Dios *(kairos)*, el cumplimiento del tiempo (*kairos*, Marcos I.15), los signos de los tiempos (Mateo, XVI, 2,3), en contraposición con el tiempo que transcurre, *chronos*. La noción de cumplimiento es esencial. El *kairos* transforma el pasado, da validez a los tipos y profecías del Viejo Testamento, establece la concordia con los orígenes y los fines. La distinción *chronos-kairos* es por tanto importante para los intereses tipológicos de algunos teólogos modernos y también de algunos críticos literarios actuales. Helen Gardner[11] ha atacado a unos y otros, según mi punto de vista, con razón, por sus obsesiones tipológicas que —piensa— disminuyen la fuerza y actualidad de los Evagelios, como lo hacen con la literatura secular. En definitiva cabe explicar el atractivo de los tipos por el servicio que rinden al hombre que intuye su propia posición en el mismo medio y desea esos momentos de significación que armonizan el principio con el fin.

Sería una falta no referirnos en este punto a un crítico de tales distinciones como el profesor James T. Barr[12] Este especialista analiza la obra de Cullmann, Marsh, J. A. T. Robinson y otros y la considera característica de la teología bíblica moderna en sus "mejores expresiones", pero sostiene que todos estos autores interpretan mal el lenguaje de la Biblia. Para él, la distinción *chronos-kairos* simplemente no está presente en el lenguaje del Nuevo Testamento. En Gálatas, 4.4, las palabras traducidas como "el cumplimiento del tiempo" son *pleroma tou chronou*, aunque Marcos, en 1.15 ya citado, dice *peplerotai ho kairos*, "el tiempo se ha cumplido". En los Hechos, 1.7 y I. Tesalónicos 5.1, los términos al parecer no son diferenciados: *hoi chronoi kai hoi kairoi*, que la Versión Autorizada traduce como "los tiempos y las estaciones". Además, dice Barr, el Viejo Testamento muestra un interés mucho mayor en el tiempo que transcurre, la cronicidad, que lo que sugieren los autores mencionados. En el Nuevo Testamento, *kairos* y *chronos* pueden ser opuestos, pero a veces son intercambiables. Tal vez *kairos* se incline, como pensaba la escuela agustina, hacia el "tiempo crítico". *Chronos* es más cuantitativo. Pero no es posible, según Barr, tener un "concepto *kairos*", y afirmar, como lo hace G.

A. F. Knight cuando dice que "la historia del pueblo de Dios está llena de crisis, *kairoi*, 'momentos decisivos' ", equivale a no usar la palabra en sentido bíblico.

El libro de Barr contiene críticas mucho más destructivas que lo que sugiere el comentario anterior. Entre otras cosas, se manifiesta en contra de una aceptación demasiado fácil de distinciones agudas entre la concepción rectilínea cristiana y la concepción cíclica griega. Pero lo importante aquí es que Barr niega que nadie que no esté dispuesto a aceptar sus propios términos léxicos dude que la distinción hecha por Marsh, que yo he utilizado, tenga validez. Esto es exagerado. Lo más que cabe esperar es que las palabras, en el griego del Nuevo Testamento, mantengan cierta polaridad, aunque también se funden la una con la otra, es decir, cubren el mismo terreno que la palabra "tiempo" en *Macbeth*. Recordamos aquí el famoso pasaje de Wittgenstein sobre los juegos. "¡Vuelta al terreno accidentado! ¡Mirar y ver!". Nuestra noción del tiempo incluye, entre muchas otras cosas, *kairos*, *chronos* y *aion*. Aun cuando sus métodos léxicos sean defectuosos, es importante que estos teólogos modernos *deseen* que estas palabras signifiquen distinciones como las que acabo de analizar. Juegan, como podría haber dicho Wittgenstein, y al jugar van formulando las reglas. Estas reglas son atrayentes, y lo son porque necesitamos, para nuestros oscuros fines culturales, observar las distinciones entre la simple cronicidad y los tiempos que son concordantes y plenos. He aquí por qué hacemos uso de *chronos, kairos* y también de *pleroma* para nuestro juego.

Podemos usar este tipo de lenguaje para establecer distinciones entre lo que *sentimos* que sucede en una ficción cuando la mera sucesión, que *sentimos* como la principal característica en el común transcurrir del tiempo, es eliminada al establecerse una relación significativa entre el momento y un principio y un fin remotos, y una concordia entre pasado, presente y futuro, tres sueños que, como dijo San Agustín, se cruzan en nuestra mente, como en el presente de las cosas pasadas, el presente de las cosas presentes, y el presente de las cosas futuras. Normalmente asociamos la "realidad" con *chronos* y podríamos considerar como poco seria, tonta o sin sentido cualquier ficción que ignorase del todo esta asociación. Sólo lo inconsciente carece de temporalidad, y la ilusión de que podemos hacer que el

mundo satisfaga nuestro inconsciente no tiene futuro.

Sin embargo, en cada trama hay una huida de la cronicidad, y con ello, en cierta medida, una desviación de esta norma de "realidad". Cuando leemos una novela nos permitimos en cierto modo comportarnos como los niños de corta edad cuando piensan que todo el pasado es "ayer", o como los miembros de los primitivos *cultos-cargo*[13] cuando hablan de la llegada de Jesús hace pocas generaciones como de una garantía de que en el futuro próximo llegará otro buen *cargo*. Nuestro pasado es breve, está organizado por nuestro propio deseo de satisfacción y se relaciona de modo simple con nuestro futuro. Existe, no obstante, una expectación que no condice con la madurez. Hemos comparado al lector de novelas con un niño de corta edad y con un miembro de una cultura primitiva; podemos ir más lejos aún y compararlo con un psicópata, cosa que haré oportunamente. Por ahora, lo que quiero decir es que cualquier novela, por "realista" que sea, supone cierto grado de alienación con respecto a la "realidad". Ahí tienen ustedes las dificultades de Fielding en relación con este problema, en los comienzos mismos de la novela seria. Fielding consideraba que debía rechazar el método novelístico de Richardson, basado en la correspondencia epistolar, si bien éste aseguraba que en medio de los abundantes pormenores tendientes a asegurar el realismo, todo se transformara en *kairoi* en virtud de la forma en que ciertas cartas coincidían con los momentos críticos. Fielding prefirió asumir el derecho de convertir una clase de tiempo en otro exactamente a su antojo. Si es apropiado que transcurra un largo período de tiempo sin que tenga lugar en él nada digno de mención, afirma, conviene dejarlo "totalmente inadvertido". En otros términos, Fielding permite al narrador eliminar la cronicidad cuando así lo desea, pero considera necesario que explique lo que hace. Con ciertas diferencias, hace algo semejante a las fábulas griegas. En realidad Richardson es el más moderno de los dos y esto preocupa a Fielding. Su libro, dice, es una "historia", no una "vida", y una historia no es una crónica, sino que pasa por alto lo que no es concordante con ella. *La historia de Tom Jones* tiene, sin embargo, un "medio" crítico, el episodio de Upton, en el cual los arribos tardíos, la distribución de tiempo calculada por fracción de segundo, como diríamos hoy, pertenece al *kairos* de la farsa más bien

que al *chronos* de la realidad. Este autor se enorgullece además en especial de las concordancias que establece en el pasaje citado entre orígenes y finales. En resumen, pertenece —y le habría encantado oír esto— a la familia de *Don Quijote*, lanza en ristre con inútil caballerosidad contra los aburridos molinos de viento de una realidad prisionera del tiempo. Todos los novelistas deben hacer lo mismo, pero es importante el hecho de que los grandes entre ellos retroceden de la realidad con mucha menos vacilación que los autores de novelones o de cuentos policiales.

Georges Poulet afirma que los hombres de la Edad Media no establecían la diferencia, como lo hacemos nosotros, entre existencia y duración.[14] Sólo nos cabe afirmar que eran muy afortunados y que necesitaban mucho menos que nosotros ficciones relacionadas con el tiempo del tipo que atribuye importancia al intervalo entre *tic* y *tac*. Para los hombres medievales que considera Poulet, al parecer, esta importancia era una simple propiedad del intervalo. Nos cabe a nosotros conferirla. Necesitamos todavía de su plenitud, del *pleroma*. Y es nuestro insaciable interés en el futuro (hacia el cual estamos biológicamente orientados) lo que exige que nos relacionemos con el pasado y con el momento en el medio, con ayuda de tramas. Con ello quiero significar no sólo incidentes imaginarios concordantes, sino además, todas las concordancias, tal vez de mayor sutileza, que cabe disponer dentro de una narración. Es fácil calificar a dichas concordancias como "vencedoras del tiempo", pero la objeción a tal calificativo es que lleva directamente a una costumbre crítica cuestionable: la de llamar *espaciales* a las estructuras literarias. Esta es una ficción crítica que ha hecho una regresión hacia el mito, por no habérsela eliminado de la cuestión cuando correspondía hacerlo. Tal vez sería un calificativo más apropiado "redentoras del tiempo".

Una implicación de este argumento es que el tiempo "virtual" de los libros —para hacer uso de una palabra de la señora Langer—[15] es una especie de modelo de tiempo-mundo centrado en el hombre. Por otra parte, los libros son en verdad modelos del mundo. San Agustín estableció que el mejor modelo que podía encontrar para nuestra experiencia del pasado, el presente y el futuro era la recitación de un salmo. Se anticipó así a todos los críticos que se preguntan cómo puede ser que un libro pueda estar simultáneamente presente como una imagen (aun-

que en cierto modo también es necesario recitar la imagen) y sin embargo extendido en el tiempo. Curtius[16] señala la perdurabilidad de un libro como modelo del mundo en la Edad Media. Como el "ziggurat",[17] la iglesia bizantina, y sobre todo como la catedral gótica, es un testimonio perpetuo del conjunto de nuestras exigencias frente al mundo. Si el "ziggurat" es un topocosmos, el libro es un bibliocosmos. Podemos distribuir nuestras ficciones en el tiempo así como en el espacio, razón por la cual debemos evitar una traducción apresurada del uno al otro. Recientemente, Gombrich se ha referido[18] a la actualidad del gran capítulo undécimo de las *Confesiones* de San Agustín, que ya he mencionado, y al hecho de haber hallado en él las semillas de la especulación psicológica moderna sobre el accionar de la memoria. Existe la cuestión de la simple persistencia fisiológica, que hace posible la televisión. Existe la "memoria inmediata" o "retención primaria", el registro de impresiones que no llegamos a "captar", pero que más tarde podemos recordar mediante la introspección, y existe por último una especie de memoria proyectiva que nos es conocida a través de transposiciones de letras y errores de máquina causados por una anticipación, una acción de la mente sobre un futuro esperado. La segunda de estas memorias —el registro de lo que al parecer no "captamos"— es un instrumento esencial en la ficción narrativa. Aparece a menudo como aquel recurso del *music-hall* llamado de la "doble toma", y muchos géneros literarios, desde los poemas que toman palabras e ideas para darles nuevo significado, hasta las tramas complicadas como la de *Tom Jones*, dependen de ella. El concepto aristotélico del mejor argumento posible es una doble toma. Hay un sentido en el cual *Macbeth* es una enorme extensión dramática de la doble toma, ya que se basa sobre una desviación inicial de la atención que provoca una brecha temporal entre la captación original del significado de la situación y la comprensión final de que ese significado era otro. El tercer tipo de memoria es el que permite a los escritores hacer uso de la *peripeteia,* o sea el falseamiento de la expectación, de manera que el final llega tal como se esperaba, pero no en la forma esperada.

Gombrich sostiene que no tenemos en cuenta estos hechos cuando efectuamos una marcada distinción *a priori* entre tiempo y espacio y agrega que en el tiempo nuestra mente trabaja de

maneras que no son total y simplemente sucesivas, mientras que en las apreciaciones espaciales —como cuando contemplamos un cuadro— hay un elemento temporal. "Barremos" el cuadro con la mirada y no podríamos hacerlo sin la persistencia retinal. Recordamos lo que ha pasado ya y tenemos expectativas sobre lo que habrá de venir. Son cuestiones de las que Gombrich se ocupó ya en *Arte e ilusión*. Lo cito en apoyo de una revaluación del elemento de estructura temporal, memoria y expectación, contrapuesta a la tendencia a reducir nuestro bibliocosmos a un simple orden espacial. Parece obvio que en la experiencia literaria usamos la expectación temporal —un "conjunto mental", como lo expresa Gombrich, que es "una disposición a comenzar a proyectar"—. Recordamos que en Stevens el "ángel de la realidad" nos confiere el poder de "ver la tierra otra vez/ libre de su forma dura y porfiada, encerrada por el hombre" y que el poeta apunta a "significados dichos/ por la repetición de significados a medias", mediante el uso del segundo tipo de memoria en una acción sobre las expectaciones creadas por el tercero.

De modo que podemos llamar a los libros modelos ficticios del mundo temporal. Serán humanamente útiles como modelos sólo si muestran el debido respeto por lo que consideramos como tiempo "verdadero", la cronicidad del momento del despertar. Si somos normales podemos estimar el tiempo: cuánto tiempo hace que comenzó la lección, y también cuánto tiempo tendremos que esperar para la satisfacción de algún deseo, por ejemplo, que la lección termine. (La verdad es que para el conferenciante esto es algo más difícil de lograr. Está enamorado de lo que dice, o por lo menos, debiera estarlo. Una buena ilustración de su propio lapso en una cronicidad terrible y desafectada es la que nos ofrece la conferencia de Jim en la novela de Kingsley Amis, cuando éste la organiza en discretas fracciones temporales, en las que cada minuto añadido es un penoso esfuerzo.)

Pero aun fuera de la literatura, otras necesidades en conflicto con la realidad pueden llevarnos a comportarnos como si desafiáramos esta normalidad. Bajo los efectos de ciertas drogas, el "presente engañoso" se alarga indefinidamente. Los esquizofrénicos pueden perder contacto con el mundo "real" y sufrir lo que se ha llamado "una transformación del presente

en eternidad".[19] La capacidad de esperar la gratificación de un deseo es apreciablemente menor en los niños y en los viejos que en la gente de edad mediana. Es muy baja en los individuos con trastornos afectivos y en especial en los delincuentes juveniles. Como lectores, por otra parte, al parecer participamos de algunos de estos apetitos enormemente agudos. Tenemos ansia de finales y de crisis. "¿Es éste el final prometido?", preguntamos con Kent en *Rey Lear*; si no lo es, exigimos que sea una imagen del final. Tal vez en una trama basada sobre esas sutiles repeticiones que E. M. Forster llama "ritmos" tengamos un equivalente perfeccionado del *déjà vu*, una condición de origen patológico. Al conceder al narrador algo semejante al recuerdo total nos salimos una vez más de la normalidad, hacia lo patológico. No se trata simplemente, como he sugerido, de que seamos como los niños, sino de que somos como algunos niños anormales, como los autistas, que inventan las más arbitrarias y dolorosas ficciones. Al parecer hay en la narrativa un atavismo de nuestras actitudes temporales, modificado siempre por la negativa a renunciar del todo a nuestro "realismo" frente al tiempo, de modo tal que la novela moderna tiene que mantener una especie de equilibrio entre las dos posiciones. El reloj que da las campanadas al final del *Faustus* de Marlowe es una intromisión impresionante del tiempo sucesivo en una gran crisis; pero un novelista moderno encontraría cierta anomalía en el hecho de que Fausto pueda recitar sólo cincuenta renglones de verso entre las once y las doce de la noche.

Desde luego, el realismo temporal y también la gran organización del intervalo *tic-tac* pertenecen a la novela moderna, no a Homero ni a la fábula griega, ni al drama isabelino anterior a Shakespeare. La historia de la novela muestra que cada vez se presta más atención a esta organización, así como al equilibrio entre placer regresivo y sentido de la realidad. Es decir, como la forma requiere que el realismo del yo y los deseos del psiquismo inferior se satisfagan simultáneamente, la novela debe modificar los paradigmas —organizar extensos medios en concordancia con principios remotos y fines imprevisibles— de manera de preservar su diferencia con el soñar y otras gratificaciones de fantasía.

Se trata de cuestiones de modificación cultural. El deseo de *usar* el pasado, según se afirma, denota una fase evolutiva

ya muy avanzada. Encontrar pautas en el tiempo histórico —un tiempo libre de las reiteraciones del ritual, e indiferente a los éxtasis del *shaman*— es ya otra fase. Y la suposición o comprensión de que encontrar tales pautas es una actividad puramente antropocéntrica pertenece a una tercera fase. Todavía no nos sentimos muy a nuestras anchas con ella. Mucho de nuestro pensamiento pertenece aún a la segunda fase, en que la historia, o confección de tramas historiográficas, sustituía la función del ritual o la tradición. "El hilo de la continuidad histórica", como observa Hannah Arendt, "fue el primer sustituto de la tradición. Por medio de él la enorme masa de los valores más divergentes, las ideas más contradictorias y las autoridades más conflictivas... lo redujimos a un fenómeno unilineal, un desarrollo dialécticamente consistente."[20] Así considerada, la historia es un sustituto ficticio de la autoridad y la tradición, un agente de concordancias entre el pasado, el presente y el futuro, un medio de dar significado a la simple cronicidad. Todo es pertinente cuando es posible inventar su relevancia, incluidas las informaciones dispersas del diario de la mañana. La novela imita la historiografía en el sentido de que cualquier cosa puede asumir su lugar e importancia dentro de la concordancia, ya sea una manija para bombear cerveza en una taberna joyceana, o una avispa india de patas largas. El carácter simplemente sucesivo de los sucesos ha sido exorcizado. La conciencia sintetizadora ha cumplido su tarea. El orden, como lo expresa Giovanni Gentile al referirse a la historiografía, "ha dejado de ser una sucesión para transformarse en una interconexión de partes que se condicionan e implican mutuamente en el todo".[21]

Pero la tercera etapa se caracteriza por entender que este juego de la conciencia sobre la historia, este tramado, puede aliviarnos del peso del tiempo sólo desafiando nuestro sentido de la realidad. Para estar verdaderamente libres del tiempo, tendríamos que estar, quizá, del todo inconscientes o, de alguna manera, indiferentes a lo que en términos normales llamamos real. "Lo que Kant consideró como los esquemas necesarios de la realidad", dice un freudiano actual, "son en realidad los necesarios esquemas de represión".[22] Y un psicólogo experimental añade que "un sentido del tiempo puede existir sólo donde hay sometimiento a la realidad".[23] Verlo todo como

surgido de la simple sucesión es comportarse como un hombre bajo la influencia de las drogas o como un loco. La literatura y la historia, tal como las conocemos, no son así; deben someterse, ser reprimidas. Yo pienso que es característico de la etapa en que nos encontramos, discutir hasta qué punto puede extenderse esta sumisión o, expresado de otro modo, hasta qué punto podemos cultivar pautas o paradigmas ficticios, algo que han debatido bajo diferentes formas los filósofos existencialistas, los novelistas y los antinovelistas, en fin, todos aquellos que condenan los mitos de la historiografía. Creo que se trata de un debate de fundamental interés y lo analizaré en mi quinta lección.

Por cierto, aun cuando hayamos alcanzado hoy cierto grado de escepticismo como literatos, parece que ha de haber cierto sometimiento a las pautas de ficción. En primer lugar, la sumisión sistemática de este género es casi otra manera de describir lo que llamamos "forma". "Una interconexión de partes todas mutuamente implicadas", una duración (en lugar de un espacio) que organiza el momento según el fin, dando significado al intervalo entre *tic* y *tac* porque humanamente no deseamos que sea un intervalo indeterminado entre el *tic* del nacimiento y el *tac* de la muerte. Esta es una forma de referirse en términos temporales a la forma literaria. Nos vuelve a la mente la Biblia, el principio y el fin (negados por el físico Aristóteles para el mundo), pero humanamente aceptables (y admitidos por él cuando se trata de tramas). La Revelación que epitomiza la Biblia, deposita nuestro destino en un libro y lo llama el libro de la vida, que es la ciudad sagrada. La Revelación responde al mandato "escribe de las cosas que has visto, de las cosas que son y de las cosas que serán después" —"lo pasado, lo que pasa y lo que vendrá"— y al mandato de hacer estas cosas interdependientes. Nuestras novelas hacen lo mismo. La biología y la adaptación cultural lo requieren: el Final es un hecho de la vida y un hecho de la imaginación que tiene su origen en el medio, la crisis humana. Como dicen los teólogos, "vivimos del Final" aun cuando el mundo fuese eterno. Necesitamos fines y *kairoi* y *pleroma* aún hoy, cuando la historia del mundo ha extendido en forma tan terrible y desordenada su interminable sucesión. Re-creamos los horizontes antes abolidos, las estructuras derrumbadas y lo hacemos según pautas antiguas,

adaptándolas a nuestros nuevos mundos. Los fines, por ejemplo, se convierten en materia de imágenes, figuras para lo que no existe, salvo en términos humanos. Nuestras narraciones deben reconocer esta mera sucesión pero no deben ser meramente sucesivas. *Ulysses,* por ejemplo, puede decirse que une el *chronos* irreductible de Dublín con los irreductibles *kairoi* de Homero. En el mismo medio, buscamos un cumplimiento del tiempo, un principio, un medio y un fin en concordancia.

La concordancia o consonancia es la raíz misma del problema, aun en un mundo que considera que sólo puede ser una ficción. Los teólogos reviven la tipología, y los siguen los críticos literarios. Aspiramos a repetir la realización del Nuevo Testamento, libro que reescribe y reivindica otro y se armoniza con él en vez de cuestionar su verdad. Uno de los comentarios fundamentales del pensamiento literario moderno es la observación de Eliot de que en el orden infinito de la literatura este proceso continúa. Así secularizamos un principio recurrente desde el Nuevo Testamento y a través de la alegoría alejandrina y el neoplatonismo renacentista, hasta nuestra época. Logramos nuestras seculares concordancias del pasado, el presente y el futuro modificando el pasado y habilitando al futuro sin falsear nuestro propio momento de crisis. Necesitamos y suministramos ficciones de concordancia.

Considero que podemos hablar de ficciones de concordancia específicamente modernas y afirmar que lo que tienen en común es la práctica de tratar el pasado (y el futuro) como un caso especial del presente. Intentaré explicar este concepto mediante una referencia a una concordancia-ficción que tiene su origen no en la teología o la literatura, sino en la física. Es una ficción que no sólo hace uso del pasado como caso especial, sino que ha sido diseñada para relacionar hechos que parecen ser distintos y humanamente inexplicables para una pauta humana aceptable. Se trata del llamado Principio de Complementariedad.

Este principio surgió de una necesidad científica concreta. La luz se comporta de tal manera que tanto podemos considerarla en términos de ondas como en términos de partículas, es decir que se logró establecer matemáticamente una serie única de ecuaciones que cubren ambos efectos (onda y partículas).

No obstante, fuera de la matemática, sólo cabía hablar de efectos "complementarios". Las implicaciones de esto dentro del campo de la física, que afortunadamente no es el mío, son que las observaciones en sí mismas sólo parcialmente verdaderas pueden reconciliarse por medio del formalismo matemático, de tal modo que sea posible hacer que la predicción teórica y la observación empírica sean congruentes. Pero esta nueva concordancia plantea la cuestión de qué hacer con las concordancias anteriores, ahora desacreditadas. La nueva concordancia se apoya en una nueva concepción de la probabilidad. Cuando trabajamos con sistemas de números cuánticos pequeños es necesario que tratemos la incertidumbre como una propiedad del mundo más que de la mente humana. En la física clásica la incertidumbre es un problema epistemológico y no una parte de la naturaleza de las cosas que deba estudiarse por medio de complicados procedimientos matemáticos.

De ser así, la física clásica está equivocada, o bien existe una discontinuidad natural entre los sistemas grandes y los pequeños. Ninguna de estas respuestas es satisfactoria. La física tradicional opera sobre un vasto campo, y la naturaleza, digamos, no da saltos. Por ello se rechaza la disyuntiva "esto o aquello" y en lugar de afirmar que la física antigua está equivocada, Heisenberg la denomina un caso especial de la física moderna. La mecánica clásica es un caso especial de la mecánica cuántica,[24] la lógica clásica un caso especial de la lógica cuántica y así sucesivamente. Lo que parecía ser ley en el pasado era una ley expresada en forma consistente con el estado de las observaciones hechas en ese momento. Con ciertas reservas (se aplica sólo a grandes números cuánticos) sigue teniendo validez, si bien no de acuerdo con los hechos. De esta manera el pasado se incorpora al presente y es complementario a él.

Hoy resulta evidente que si los intereses de los científicos fuesen puramente pragmáticos no se preocuparían por ese tipo de complementariedad, sino que aplicarían el concepto en forma simple y operativa, como un equivalente discursivo de un ingenioso ejercicio matemático. Su negativa a hacerlo eleva la complementariedad a la categoría de Principio. Heisenberg mismo dice que la física clásica y cuántica son respuestas humanas semejantes frente a la naturaleza y las compara con diferentes estilos de arte: "el estilo surge del juego recíproco entre el mun-

do y nosotros mismos... Tanto la ciencia como el arte forman en el curso de los siglos un lenguaje humano por medio del cual nos es posible hablar de las partes más ocultas de la realidad". El arte moderno, como la ciencia moderna, pueden entablar relaciones complementarias con sistemas descartados de ficciones: lo que es la mecánica newtoniana a la mecánica cuántica, es *El Rey Lear* al *Final de la Partida*.

Las aplicaciones más extremas del Principio están asociadas con el nombre de Nils Bohr. Las discordancias diferentes a la de onda/partícula podrían resolverse del mismo modo. Bohr establece la complementariedad entre, digamos, el mecanicismo y el vitalismo en biología, el Este y el Oeste en política, el amor y la justicia en la vida comunitaria. Es verdad que en determinadas situaciones no podemos distinguir entre un hecho y nuestro conocimiento de dicho hecho, que es lo que afirman los físicos acerca de las observaciones subatómicas. Al parecer, tendría entonces sentido que Heisenberg diga que "la situación de complementariedad no se limita exclusivamente al mundo subatómico. La encontramos cuando elegimos entre disfrutar de la música y analizar su estructura". Pero aquí, creo, estamos llegando ya al punto en que disfrutamos de la complementariedad por la complementariedad misma. Northrop, en su introducción a la traducción del libro de Heisenberg, señala los peligros de un "jugar alternadamente la aceptación y el rechazo de la ley de contradicción, en nombre de la complementariedad", y hay una crítica más severa aún en *The Way Things Are* de Bridgeman.[25] A pesar de ello, el Principio está resultando de un gran atractivo, por ejemplo para los exponentes de Jung. En época reciente el doctor von Franz ha afirmado que la relación entre lo consciente y lo inconsciente es una complementariedad análoga a la existente entre onda y partícula en física.[26]

En definitiva, cabe imaginar que pueda usarse el Principio para establecer una consonancia entre lo que es y lo que no es, para que las proposiciones sean verdaderas y falsas al mismo tiempo. Pero cualesquiera sean nuestros pensamientos acerca de estas extensiones del Principio —ya sea un principio aplicable a las ondas y partículas, al amor y la justicia, al goce y al análisis, a lo consciente y lo inconsciente— resulta siempre claro que éste es un ejemplo interesante de la forma en que una ficción ope-

rativa va más allá de sus fines inmediatos. En términos generales puede decirse que su objeto es el establecimiento de una concordancia entre el mundo del pensamiento normal y el de la física nuclear, entre las observaciones al principio difíciles de categorizar y hasta cierto punto inquietantes, y un orden aceptable para nuestro sistema mental. Ahora se lo extiende para que cubra otras inquietantes brechas, intervalos entre el pensamiento y la experiencia. Cumple una función análoga a la de las ficciones literarias. En resumen, es lo que denomino una ficción de concordancia. Bohr hace en realidad lo que hicieron los alegoristas estoicos por cerrar la brecha entre su mundo y el de Homero, o lo que hizo San Agustín al explicar, contra toda evidencia, la concordancia de las escrituras canónicas. Las disonancias y las armonías deben hacerse concordantes por medio de una complementariedad definitiva. Más tarde los especialistas bíblicos habrían de buscar diferentes explicaciones y concordancias más complejas, pero el móvil es el mismo, por mucho que puedan diferir los medios. Una época, como comentó Einstein, es el instrumento de su investigación. La física de los estoicos, la tipología bíblica, la teoría cuántica de Copenhague, son todas diferentes, pero todas recurren a las ficciones de concordancia y postulan complementariedades.

Tales ficciones satisfacen una necesidad. Parecen realizar lo que Bacon dijo que podía lograr la poesía: "dar alguna muestra de satisfacción a la mente, cuando la naturaleza de las cosas parece negársela". Las ficciones literarias (la "poesía" de Bacon) hacen lo mismo. Una consecuencia es que cambian, por la misma razón que la alegoría patrística no es la misma cosa, si bien puede ser en esencia la misma *clase* de cosa, que el Principio de Complementariedad de los físicos. La muestra de satisfacción será eficaz sólo cuando haya cierta medida de sujeción a la realidad tal como todos, de vez en cuando, la imaginamos. Así podríamos imaginar un valor constante para las observaciones irreconciliables de la razón y de la imaginación, la una inmersa en *chronos*, y la otra en *kairos*, pero las proporciones varían indeterminablemente. O bien, cuando encontramos "lo que bastará", el elemento que he calificado como paradigmático variará. Medimos y ordenamos el tiempo con nuestras ficciones, pero el tiempo parece ser, en realidad, cada vez más diverso y menos sujeto a un sistema de medición uni-

forme. Así, pensamos en el pasado con escalas de tiempo muy diferentes, según lo que estamos haciendo. El tiempo del historiador del arte es diferente del tiempo del teólogo, el técnico de fútbol y el antropólogo. Existe un tiempo de los relojes, un tiempo de carbón radiactivo e incluso un tiempo de cambio lingüístico, como en la lexicoestática. Ninguno de ellos es igual al tiempo "estructural" o "conocido" de la sociología. George Kubler, en su libro *The Shape of Time*, distinguió entre edad "absoluta" y "sistemática", una jerarquía de duraciones que va desde la del banco de coral hasta la del año solar. Nuestras formas de llenar el intervalo entre el *tic* y el *tac* son cada vez más difíciles y autocríticas, así como más diversas. Continuamos sintiendo la necesidad de concordancia, y la llenamos mediante ficciones de concordancia de una variedad cada vez mayor. Ellas cambian como cambia la realidad desde la cual, nosotros, situados en el mismo medio, buscamos una muestra de satisfacción. Cambian porque los "tiempos cambian". Las ficciones mediante las cuales buscamos "lo que bastará" cambian también. Cambian porque no vivimos ya en un mundo con un *tic* histórico que se consumará con certeza con un *tac* definitivo. Y entre todas las ficciones que cambian, las ficciones literarias ocupan su lugar, hacen por nosotros descubrimientos sobre un mundo cambiante, ordenan nuestras complementariedades. Para algunos de nosotros, lo hacen mejor quizá que la historia, mejor que la teología, en gran parte porque son deliberadamente falsas. Pero la forma de comprender su desarrollo es ver de qué manera se relacionan con los otros sistemas de ficción considerados. No es que seamos grandes *connaisseurs* del caos, sino que vivimos rodeados por él y sólo contamos con nuestros poderes de producir ficciones para coexistir con él. Puede ser éste un duro destino, a falta de una ficción suprema o de la posibilidad de crearla, razón por la cual el poeta de dicha ficción se ve obligado a decir:

> *De esto surge el poema: de que vivimos en un lugar*
> *que no es el nuestro propio, y más aún, no es nosotros,*
> *Y duro es, a pesar de nuestros blasonados días.*

Esto explica también que las ficciones literarias mueran o que pierdan su fuerza explicativa; y que las ficciones que no cambian ni siquiera comiencen a cobrar vida, sino que se hun-

dan en mitos y satisfagan tan sólo a los críticos que carecen de la condición primordial de su oficio, un escepticismo, un interés por las cosas tal como son, por la realidad inhumana tanto como por la justicia humana.

NOTAS

1. Londres, 1932.
2. Véase I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Nueva York, 1936.
3. Véase su *Man and Crisis*. Traducción de Mildred Adams, Nueva York, 1958.
4. Véase *Between Past and Future*. Nueva York, 1963.
5. Véase Hans Vaihinger, *The Philosophy of As If*, traducción de C. K. Ogden, Londres, 1924.
6. *Op. cit.*, págs. 12 y 13.
7. New Haven, 1932.
8. Véase G. J. Whitrow, *The Natural Philosophy of Time*, Nueva York, 1959.
9. Véase Paul Fraisse, *The Psychology of Time*, Londres, 1964.
10. Londres, 1951.
11. Véase su *The Limits of Literary Cristicism*, Oxford, 1956.
12. Véase su *Biblical Words for Time*, Londres, 1962.
13. Véase P. M. Worsley, *The Trumpet Shall Sound*, Londres, 1957, y P. Lawrence, *Road Belong Cargo*, Manchester, 1964.
14. Véase Georges Poulet, *Studies in Human Time*, traducción de Elliot Coleman, Baltimore, 1956.
15. Véase Suzanne K. Langer, *Feeling and Form*, Londres, 1953.
16. Véase *European Literature in the Latin Middle Ages*, traducción de W. R. Trask, Nueva York, 1953. (Hay versión española, F.C.E., México, 1976).
17. Véase Grace E. Cairns, *Philosophies of History*, Nueva York, 1962 y Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, Nueva York, 1959, pág. 40.
18. Véase E. H. Gombrich, "Moment and Movement in Art", en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxvi (1964) 293 ff.
19. Véase Fraisse, *The Psychology of Time*, pág. 196.
20. Véase *Between Past and Future*, pág. 28.
21. Véase "The Transcending of Time in History" en *Philosophy and History*, Edit. Klivanski & Paton, Oxford, 1936.

22. Véase Norman O. Brown, *Life Against Death*. Nueva York, 1959, pág. 95.
23. Fraisse, *Psychology of Time*, pág. 163.
24. Véase W. Heisenberg, *Physics and Philosophy*. Nueva York, 1962.
25. Nueva York, 1959.
26. Véase "Science and the Unconscious", en Carl G. Jung, *Man and His Symbols*, Londres, 1964.
27. New Haven, 1962.

III

Un mundo sin Final ni Principio

Verdad es entonces que nada purga al hombre salvo el "principio", pero este principio ellos lo toman en forma demasiado diversa.

SAN AGUSTÍN

Las generaciones de hombres corren sin cesar en la marea del Tiempo,
mas dejan los trazos de sus destinos grabados por siempre jamás.

BLAKE

Merece recordarse que la aparición de lo que llamamos ficción literaria tuvo lugar en un momento en que la exposición revelada y autenticada del principio perdía ya su autoridad. Ahora que los cambios en las cosas como son cambian los principios para adecuarlos a ellas, los principios han perdido su rigidez mítica. Es verdad que hoy en día existen tentativas de restablecer esta rigidez, pero en conjunto hay una correlación entre la sutileza y variedad de nuestras ficciones y el carácter remoto y dudoso de los principios y los fines. Hay una relación necesaria entre las ficciones según las cuales ordenamos nuestro mundo y la complejidad creciente de lo que consideramos la "verdadera" historia del mundo.

En esta lección me propongo formular algunos interrogantes en cuanto a un ejemplo temprano y muy interesante de esta relación. La idea de que el principio era tal como lo describe el Génesis y que el final debe ser predicho en términos igualmente oscuros en la Revelación estaba firmemente arraigada. ¿Pero qué pasaría si esta idea se pusiera en duda? Supongamos que la razón fuese capaz de dar una versión enteramente distinta de la cuestión, ¿acaso sería ésta contradictoria con la de la fe? De acuerdo con la línea seguida en estas lecciones cabría esperar dos desarrollos: deberían existir ficciones generadas de concordancia entre las explicaciones tradicionales y las nuevas; y deberían registrarse cambios de consecuencias en las representaciones ficticias del mundo. Y por cierto, no molestaría al lector con todas estas cuestiones, si no considerase que tales desarrollos tuvieron efectivamente lugar.

Estos cambios se produjeron con la nueva ola de influen-

cia griega sobre la filosofía cristiana. La aparición de elementos contemporizadores entre el pensamiento hebreo y el griego es una vieja historia, y además una historia de ficciones de concordancia, necesarias, como dice Berdyacv, porque para los griegos el mundo era un cosmos, y para los hebreos, en cambio, una historia. Con todo, este campo en la historia de las ideas es demasiado grande para internarme en él. Deberé contentarme con mi único ejemplo y hablar de lo que sucedió en el siglo XIII cuando los filósofos cristianos se toparon con el punto de vista de los aristotélicos de que nada puede provenir de la nada —*ex nihilo nihil fit*—, de modo que cabe considerar el mundo como eterno.

En la Biblia el mundo se crea de la nada. Para los aristotélicos, en cambio, es eterno, sin principio ni fin. Para efectuar un análisis imparcial de los argumentos aristotélicos habría que proceder como si la Biblia pudiese estar errada. Y así se hizo. El redescubrimiento de Aristóteles durante el siglo XIII condujo a la invención de la doble verdad. Se necesita mucha sofisticación para hacer lo que ciertos filósofos de esa época, es decir, seguir con gran entusiasmo investigaciones racionales cuya validez estamos obligados a negar. Y el carácter eterno del mundo era, desde luego, más que una cuestión de ejercicios eruditos. En ella se ponía en tela de juicio todo lo que pudiese parecer imperfecto y poco plausible en las relaciones habituales sobre la estructura temporal del mundo, la relación del tiempo con la eternidad (decididamente desordenada y discordante en comparación con la versión neoplatónica) y del cielo con la tierra.

San Agustín, que había trabajado en épocas muy anteriores sobre algunos de estos problemas, había propuesto una materia informe, intermedia, entre nada y algo, de la cual se creó el mundo. Esta materia, desde luego, había sido creada de la nada. No tenía forma sino la potencialidad de la forma y su ser-privada-de era su capacidad de recibir forma. Agustín identifica esta capacidad con la mutabilidad: para él la creación es un concepto inseparable del de la mutabilidad, de la cual el modo es el tiempo. Las "razones seminales" son las potencialidades que se habrán de realizar con el tiempo. Boecio distinguió más tarde las formas seminales de las formas platónicas de las que eran imágenes en tiempo y materia pero no en la eternidad y en la mente de Dios. Distinguió entre lo que lla-

mó el *nunc movens*, distinto del *nunc stans*, donde todo posee existencia perfecta y no potencialidad. Tenemos así una creación en la cual la ley relativa a las formas es una ley de cambio y sucesión, y un Creador cuyo reino y formas son inmutables y no sucesivas.

En términos generales, esta explicación exnihilista persistió hasta el siglo XIII, cuando hicieron su aparición Aristóteles y sus comentaristas árabes. Para la década de 1270, cuando se la condenó junto con muchas otras posiciones filosóficas, la eternidad del mundo y la negación de la inmortalidad personal que la acompaña eran bien conocidas y se las identificaba especialmente con Averroes. Alberto Magno creía que era posible condenar la posición de Averroes por medio de la razón, pero su discípulo Santo Tomás no compartía dicha creencia y consideraba en cambio que la razón no podía probar ni la creación *ex nihilo* ni un mundo eterno, afirmando que debemos creer en la primera no por prueba racional alguna sino por revelación. Seguidamente procedió a salvar todo lo de Aristóteles que fuese consistente con la revelación, definiendo la materia como potencialidad pura, privación pura, y sobre la cual se impone la forma como caballo, insecto u hombre. Lo que es "educido" de la "potencia de la materia" es de una variedad infinita. Los hombres, como todo lo demás, tienen una forma, pero es una sustancia y puede subsistir en forma independiente de la materia: con este argumento, la inmortalidad del alma se salva del ataque averroístico.

De esta manera Santo Tomás salvó los orígenes cristianos, pero reemplazó la interpretación agustiniana de la materia primera por una aristotélica. Necesitaba asimismo un nuevo razonamiento en la cuestión de los ángeles. Los ángeles no podían ser seres puros, pues en ese caso habrían sido indistinguibles de Dios. En vista de ello, era necesario admitirles la posesión de materialidad, o bien de que perteneciesen a un tercer orden: ni materia, con su potencialidad, ni acto puro, sino seres inmateriales con potencialidad. Santo Tomás decidió que la última era la opción correcta. Sus ángeles, si bien inmutables en cuanto a sustancia, son capaces de cambiar merced a actos de voluntad e intelecto. Están así separados de la creación corpórea, que se caracteriza por una diferenciación entre materia y forma, y también de Dios. Por consiguiente no son ni eternos ni tampo-

co pertenecientes al tiempo. De este argumento que, en definitiva, se refiere a los orígenes, surge una tercera duración, entre la del tiempo y la eternidad. En otros términos, los ángeles tienen que ser "simples", pero no tan "simples" como Dios. Una respuesta podría ser que tienen un elemento material. San Buenaventura lo consideraba así y —para mencionar a un teórico que conocemos muy bien— Milton también lo sostenía. Son notorios los problemas que le planteó esta creencia en el terreno poético y filosófico. Pero Santo Tomás pensaba de otra manera, como ya lo señalé, y por ello debió inventar este tercer orden de duración, distinto del tiempo y de la eternidad. Como necesitaba darle un nombre, adoptó una palabra que le había oído a San Alberto Magno, quien es posible que la tomara de San Agustín: *aevum*.

Aevum, cabe agregar aquí, no es en modo alguno la única ficción sobre el tiempo en su tipo. Lo normal, al parecer, es que se piense primero en un segundo tipo de tiempo que más tarde se hizo muy complejo y se llamó eternidad, de modo que no tiene nada de extraño que Santo Tomás agregara un tercero. Existen ejemplos modernos, como en Oupensky y en J.B. Priestley.[1] Pero la ficción de Santo Tomás de Aquino ofrece especial interés y es además muy productiva.

La diferenciación absoluta entre tiempo y eternidad en el pensamiento cristiano —entre *nunc movens*, con su comienzo y su fin, y *nunc stans*, la posesión perfecta de una vida interminable— tuvo un tercer orden intermedio basado en esta condición híbrida y correctiva de los ángeles, pero, igual que el Principio de Complementariedad, esta ficción de concordancia no tardó en evidenciar que tenía aplicaciones fuera de su contexto inmediato: la angelología. Como servía como medio de analizar ciertos aspectos de la experiencia humana, se la humanizó. Nos ayudaba a pensar acerca de esa sensación que suelen tener los hombres de que participan en algún orden de duración que no es el de *nunc movens*, de que son capaces, por así decirlo, de todo lo que pueden hacer los ángeles. Tales son los momentos que San Agustín llama momentos de la atención del alma: en términos menos grandiosos, puede decirse que son los momentos llamados por los psicólogos de "integración temporal". Cuando San Agustín recitaba su salmo, hallaba en él una figura de la integración del pasado, el presente y el futuro que desa-

fiaba el tiempo sucesivo. Descubrió lo que hoy en día se denomina incorrectamente "forma espacial". Se anticipaba a lo que sabemos en la actualidad de la relación entre los libros y el tercer orden de duración de Santo Tomás, ya que en el tipo de tiempo propio de los libros un momento tiene perspectivas de realidad infinitas. Sentimos, como lo expresa Thomas Mann, que "en su comienzo existe su medio y su final, su pasado invade el presente y aun la más profunda atención al presente se ve invadida por la preocupación frente al futuro."[2] El concepto de *aevum* proporciona una forma de referirse a esta variedad inusual de duración: ni temporal ni eterna, sino, como dijo Santo Tomás, participando tanto de lo temporal como de lo eterno. No elimina el tiempo ni lo espacializa, sino que coexiste con él y es un modo en que las cosas pueden ser perpetuas sin ser eternas.

Hemos visto que el concepto de *aevum* surgió de la necesidad de responder a ciertas doctrinas averroísticas relacionadas con los orígenes, pero muy pronto se vio que este *medium inter aeternitatem et tempus* tenía aplicaciones humanas. Contiene seres (ángeles) con libre albedrío y sustancia inmutable, criaturas que en otros aspectos son determinadas. Si bien estos seres están fuera del tiempo, sus actos tienen un antes y un después. *Aevum*, podríamos decir, es el orden de tiempo en las novelas. Los personajes en las novelas son independientes del tiempo y de la sucesión, pero pueden actuar en el tiempo y su sucesión, y en general, lo hacen. El *aevum* coexiste con los hechos temporales en el momento en que éstos tienen lugar, pues es —se ha dicho— como un palo en un río. Brabant sostuvo que Bergson heredó la noción a través de la *duratio* de Spinoza, lo cual, de ser así, implica que existe un lazo histórico entre el *aevum* y Proust. Por otra parte, esta *durée réelle* es, a mi juicio, el sentido verdadero de la "forma espacial" moderna, que es una figura para el *aevum*.

La palabra *aevum* estaba a disposición de los escolásticos porque la Vulgata tradujo el griego *aion* como *saeculum,* habilitando así a su auténtico equivalente en latín, *aevum,* como nombre del nuevo orden de tiempo. Parece ser una característica de las palabras que se emplean para designar el tiempo que constantemente se las adapta a nuevas aplicaciones humanas. *Aion* fue usado por los gnósticos para significar el tiempo de un

mundo de devenir. Después, como hemos visto, se convirtió en el tiempo de los ángeles, y luego en el tiempo de los hombres en ciertas posturas de plena atención, y en especial en el modo de ciertas representaciones humanas de la perpetuidad. El uso político y jurídico del concepto ha sido estudiado por Ernst Kantorowicz.[3] El emperador posee una especie de perpetuidad, su halo significa la *perennitas* del reino de David. Su cuerpo natural está sujeto al tiempo, pero su *dignitas* existe perpetuamente en el *aevum*. En este sentido el emperador o el rey "nunca mueren". Roma nunca muere, sino que inviste a Bizancio o a Moscú. La *maiestas populis romanis* persiste en las naciones de Europa. La doctrina de los Dos Cuerpos del Rey, dice Kantorowicz, "camufló un problema de continuidad" que se hizo manifiesto con la recepción en Occidente de las ideas aristotélico-averroístas acerca de la eternidad del mundo. Al mismo tiempo las cuestiones de continuidad comenzaban a interesar a los juristas. Según lo expresa Kantorowicz, "tenía lugar un profundo cambio en el dominio del Tiempo y en la relación del hombre con el Tiempo". En términos más precisos, un nuevo instrumento conceptual facilitaba los movimientos humanos dentro de este campo del pensamiento, así como su control. Si el mundo no era eterno —y más de una vez se había condenado la tesis— había, no obstante, una forma muy reconocible de inmortalidad, una perpetuidad, en ciertos aspectos de la vida humana. La ficción que confirió duración a los ángeles y más tarde a las ideas platónicas, que eran consideradas asimismo por algunos como contenidas en el *aevum,* se puso en términos concretos y se utilizó para reconciliar ciertas observaciones discordantes sobre la vida humana. ¿Y qué pasaba entonces con el tipo de tiempo que preservaba, opuesto al tipo que destruía?

In *De Anima* Aristóteles se refirió al ser-para-siempre del hombre en el ciclo de la vida, y en su *De Generatione* llamó al ciclo de la generación una especie de eternidad de segundo orden ("eterna en la manera en que le está abierta"). De acuerdo con esta idea de Aristóteles,[4] la vida humana y aun la animal, consideradas como perpetuidad genética, también habitaban este orden. Así se inventó una imagen de lo inacabable acorde con un fin temporal. Los hechos históricos podían ser únicos, y dar pautas a través de un fin. Sin embargo, existen perpetuida-

des que desafían tanto la unicidad como el fin. La sociedad humana adquirió así ciertas características angélicas. En derecho, por ejemplo, las corporaciones se convirtieron en "especies inmortales" y los abogados mismos reconocían que existía una gran "similitud entre el carácter abstracto de éstos y los seres angélicos". El Imperio, el Pueblo, la corporación legal, el rey, no habrían de morir nunca, porque cada uno era *persona mystica,* una persona única en perpetuidad. El ciclo entero de la vida creada, con su perpetuación de formas específicas, tenía el mismo tipo de eternidad dentro de un mundo no eterno. La vieja diferenciación platónica entre *athanasia* y *aei einai,* inmortalidad y ser-para-siempre adquirieron una nueva forma ficticia. Los hombres pueden tener la primera, pero no la segunda cualidad, que es la verdaderamente eterna.

Esta clase de ficción es muy susceptible, cabe reconocer, de reflejarse en la literatura. Provee una actitud diferente, más flexible, hacia la vida, como sucede al parecer cuando contemplamos todo el cuadro desde nuestro lugar en el mismo medio. Y ahora deseo analizar ciertas evidencias que atestiguan que la ficción del *aevum* tenía este efecto. Primero me referiré a un poeta filosófico, alguien que en poesía reflexiona sobre el problema mismo, el problema de las perpetuidades en la creación y en la vida humana, y luego, otro poeta que me ayudará a ilustrar el efecto de la teoría más que su sustancia.

El poeta del siglo XVI, en particular el poeta consciente de su obligación de ser un intelectual curioso y con espíritu universal, podía tener ciertas nociones, quizá no estrictamente filosóficas, sobre los orígenes del mundo y sobre su fin, la derivación de formas de la materia y la relación de dichas formas con las formas superiores que son modelo del mundo y tienen su ser en la mente de Dios. Podía ser un poeta que cavilase sobre aquellos grandes opuestos complementarios: la ciudad terrestre y la ciudad celeste, la unidad y la multiplicidad, la luz y las tinieblas, la equidad y la justicia, la continuidad —tal como triunfalmente se exhibe en su propia Emperatriz— y finales, tal como melancólicamente se muestran en su propia Emperatriz. Como San Agustín, podía discernir la mutabilidad como condición de todas las cosas creadas, que están inmersas en el tiempo. El tiempo, como sabe él, debe detenerse, y tal vez, como señalan ciertos indicios, se detenga muy pronto. Sin embargo hay

otros elementos de juicio que sugieren que no ocurrirá así. En cualquier caso, le parecía que su poema tenía que apoyarse en parte en alguna generalización poética —alguna ficción— que reconciliase estos opuestos y contribuyese a dar sentido a las discordancias éticas, políticas, legales y demás, que, en su completitud, era preciso que contuviese.

Esta podría ser una descripción aproximada del estado de ánimo de Spenser cuando elaboró las partes de su poema que tratan del Jardín de Adonis y del juicio de Mutabilidad, la primera referida a lo sempiterno de las formas terrenales, y la segunda a la dilación del ser en estas formas bajo la sombra del final definitivo. Es posible que los refinamientos y sustitutos impuestos sobre las interpretaciones de San Agustín de la materia primera y sus potencialidades no le conciernan directamente. En tanto alegorista, bien podía tratar a estas potencialidades con términos casi agustinianos y hablar de semillas, razones seminales, plantas cuidadas en un *seminarium*. Sin embargo, diferenciará, como rara vez lo hacen sus comentaristas, estas formas o *formulae* de las formas celestiales y les concederá la clase de inmortalidad que está abierta a ellas, la de *athanasis* mejor que la de *aei einai*. Un punto adecuado para referirse a ellas sería en las consideraciones sobre el amor, ya que sin la mediación representada por Venus no existiría la derivación de formas de la materia primera. En otros puntos, se vería obligado a encarar el problema de las dos clases de eternidad de Platón. La respuesta a la Mutabilidad es que la creación no muere, aunque las últimas estrofas nos explican que ello no equivale a concederles la condición de ser-para-siempre.

En el canto sobre el Jardín de Adonis, Spenser está hablando del *aevum*, la condición cuasi-eterna del mundo. Cuando Venus va en busca de Cupido, abandona su "morada celestial/ La casa de las hermosas formas". De estas formas, nos dice el poeta, derivan las "formas selectas" del mundo. Estas son formas inferiores que poseen la inmortalidad de la sucesión perpetua y no la del ser-para-siempre que es propio de las formas superiores. El encuentro de Venus con Febo caracteriza sus respectivos papeles. La función de Venus en su forma pandémica es asegurar la inmortalidad de los tipos. Su Jardín tiene la necesaria voluptuosidad y es "el primer semillero/ De todas las cosas nacidas para vivir y morir/ De acuerdo con su tipo".

Bajo el ojo de Genio, los "bebés desnudos" pasan a través de un muro de oro y vuelven a través de un muro de hierro. Una vez fuera se los viste con "lodo pecaminoso" pero a su regreso se los vuelve a plantar, crecen durante un milenio y son enviados una vez más al exterior. La materia investida por estas formas proviene de un "inmenso *Chaos* eterno", el que es la *prima materia*. Ella es "eterna", pero las formas son variables y decaen. El tiempo domina sobre ellas y se lo representa como desastroso, como desastroso es que la dicha sexual no sea inmortal sino tan sólo el agente de una inmortalidad limitada, *atharasia*.

Robert Ellrodt, autor del mejor estudio existente sobre el Jardín,[5] no tiene dificultades en demostrar que la relación de forma-materia-sustancia en el poema es un tópico medieval. Si cabe resumirla en una palabra, podemos calificarla como agustiniana. El Jardín es un símbolo del acto total de la creación: las semillas pre-existen, la reunión constante de las formas con la materia indestructible llena el mundo de vida generada. Los tópicos son, en otro lenguaje, el sustrato material eterno, las formas o *rationes* (distintas, como omite indicar Ellrodt, de las formas del *nous* en la alegoría del descenso de Venus). Sin duda existen ciertas dificultades cuando se trata de una interpretación global de la alegoría, pero en términos generales, Spenser se refiere a la cuasi-inmortalidad del ciclo generativo.

Cuando llegamos a la alegoría de Venus y Adonis la cosa se pone más difícil. Ellrodt considera que la parte relativa a forma-sustancia-materia ha terminado ya y que Adonis es el sol, como lo afirmaron a menudo los mitógrafos, y el jabalí es el invierno. A pesar de haber sido herido por el jabalí, Adonis es "por sucesión hecho perpetuo" y revive en la primavera. Esto, a mi juicio, omite el punto principal. Spenser ha estado hablando de una cuasi-eternidad y, por tanto, de un orden de duración que no es temporal ni eterno. No es verdad que el sol, como Adonis, esté "oculto del mundo y de la habilidad de los Dioses *Estigios*", y tampoco es verdad, en cuanto al sol, que Venus, en esta soledad, "lo posee". ¿De qué puede afirmarse que no "Muere para siempre, y es por siempre sepulto/ En la maligna noche, donde todas las cosas se olvidan", y que es, aunque "sujeto a la mortalidad", a pesar de ello, "eterno en mutabilidad",

Y por sucesión hecho perpetuo,
Transformado a menudo, y cambiado diversamente—

y a qué puede llamársele el "Padre de todas las formas"? No al sol, por cierto. Pero en cuanto al ciclo generativo puede decirse que mediante el poder y el consentimiento de Venus alcanza su propio tipo de eternidad, perpetua y a la vez cambiante. Adonis no es materia, por mucho que se haya propuesto tan imposible lectura, y no es el sol. Es el ciclo biológico entero, concebido como subsistiendo en el *aevum*. Es esto lo que derrota al jabalí, porque el jabalí es la muerte, cuyo poder, en un mundo que ha sufrido la caída, trata de hacer que todos los tipos, en palabras de Milton, sean "no inmortales".

Podemos decir, pues, que el Jardín de Spenser tiene presente la ficción destinada a reconciliar la evidencia en favor de un mundo eterno con la negación de ese mundo en el cristianismo. Spenser, como he dicho ya, sentía un profundo interés por tales ficciones y por las situaciones que daban lugar a ellas: el amor, por ejemplo, y el imperio, la mutabilidad y la constancia. Su editor llamó al Séptimo Libro, del cual quedan hoy sólo los Cantos de la Mutabilidad, la Leyenda de la Constancia, y en ella Spenser compara directamente la mutabilidad no sólo con el *nunc stans,* la constancia de la eternidad, sino con la perpetuidad, la inmutabiliad que cabe atribuir al *nunc movens*. La mutabilidad es en parte un aspecto esencial de la creación, en parte consecuencia de la Caída. La variedad y la belleza del mundo están, en la experiencia común, indisolublemente asociadas con la mutabilidad, y los Cantos son, por tanto, un homenaje a la diversidad de la creación. La respuesta a la Mutabilidad proviene de Natura, no del Dios del gran *Sabbath*. Su llegada aparece marcada por una estrofa de misterio sexual (como el Fénix y la Venus del Libro IV, también habitantes del *aevum,* se la representa como hermafrodita) y a su paso brotan las flores. Es la diosa de lo que vive y cambia en el tiempo bajo las condiciones de una especie de inmortalidad que es por definición propia del tiempo. Su juicio comienza con la admisión de que la naturaleza de las cosas creadas es cambiar, pero mientras que la Mutabilidad acentúa la decadencia inherente a este proceso —como en VII. 18—, la Naturaleza explica que el cambio es aquí un agente de permanencia:

por estar bien creadas
No están cambiadas de su primer estado;
Mas por su cambio su ser dilatan:
Y volviéndose hacia sí por fin otra vez,
Crean así su propia perfección por obra del destino:
Así sobre ellas el Cambio no rige ni reina:

Ellas reinan sobre el cambio, y mantienen sus estados. En el ciclo generativo, las cosas creadas afirman su propia especie de eternidad por la perpetuación de las especies en el cambio. La Naturaleza añade, en la última estrofa del Canto, que si los deseos de la Mutabilidad se cumpliesen y el mundo se encontrase reducido a simple materia errante sin la permanencia de las formas específicas, el mundo llegaría a su fin y también el poder de ella sobre él, ya que en ese momento cesaría todo cambio. Las perpetuidades del *aevum* tienen sentido sólo en un universo en el cual existe el tiempo. Cuando el universo se reduce a su primera nada, y queda sólo el *nunc stans*, termina el uso humano de *aevum*. De inmediato sigue la visión de la eterna constancia, en los últimos versos del poema, en el Octavo Canto que nos ha llegado en forma fragmentaria.

Las discordancias de nuestra experiencia —deleite en el cambio, temor al cambio, la muerte del individuo y la supervivencia de la especie, los dolores y goces del amor, el conocimiento de la luz y las tinieblas, la extinción y la perpetuidad de los imperios— eran todos temas de Spenser, y no era posible tratarlos sin este tercer elemento, una especie de tiempo entre el tiempo y la eternidad. Spenser no nos facilita la tarea de extraer de su texto conceptos filosóficos, pero no tengo duda alguna de que le preocupa el *aevum* vencedor del tiempo y lo usa como ficción de concordancia. "Las semillas del conocimiento", observó Descartes, "están dentro de nosotros como el fuego en el pedernal; los filósofos las derivan por la razón, pero los poetas las extraen mediante la imaginación y ellas relucen así con tanto mayor brillo". Dejamos a un lado los conceptos filosóficos, con su busca de consecuencias y diferenciaciones lógicas, en pos de la capacidad de invención creadora de deleite y un nuevo enfoque imaginativo de los problemas. Spenser aplicó algo semejante a las razones seminales agustinianas. Es probable que no le hayan preocupado los argumentos posteriores contra ellas, ni las diferenciaciones más sutiles. No encara en los can-

tos del Jardín las cuestiones de la concreación, pero con cierta negligencia desde el punto de vista filosófico les concede prioridad cronológica. Es posible que haya hallado en San Agustín el punto según el cual la creación necesita de la mutabilidad, o bien que él mismo haya reparado en el hecho, sin preguntarse cómo puede ser al mismo tiempo poseedora de esta característica y consecuencia de la Caída. Era una característica esencial de la propia experiencia del mundo y también lo eran todos los argumentos, precisos o no, acerca de ella.

Ahora bien, una de las diferencias entre dedicarse a la filosofía y escribir poesía es que en la primera de las actividades desvirtuamos nuestro objeto cuando imitamos la confusión inherente a una visión asistemática del tema que estudiamos, mientras que en la segunda es necesario en cierto modo imitar lo que es de una extrema y dispersa brillantez, o de lo contrario, perder contacto con esa sensación de radiante confusión. Así, los escolásticos pugnaban cuando discutían acerca de Dios, por una idea pura de simplicidad, que se convirtió para ellos en una cuestión muy compleja, aunque racional. Por ejemplo, un ángel es menos simple que Dios, pero más simple que el hombre, porque una especie es menos simple que el ser puro, pero más simple que un individuo. Pero cuando un poeta trata estas cuestiones, como, por ejemplo, en "Aire y Ángeles", está tratando un punto humano, haciendo algo que es un ángel, en lugar de tratar acerca de él, algo simple que se vuelve sutil en manos de los comentaristas. Es por ello que no podemos decir que el Jardín de Adonis está equivocado, como pudieron afirmarlo los miembros de la facultad de París con respecto a los averroístas. Y la conclusión de Donne es más bien un comentario jocoso sobre las mujeres que una verdad sobre los ángeles. Spenser, no obstante tener una comprensión de la expresión inferior a la de Santo Tomás, creó en los versos del Jardín algo más "simple" que cualquiera de las secciones de la *Summa*. Era además más sensual y más apasionado. Milton utilizó la palabra en su fórmula como la usaba Santo Tomás para los ángeles. La poesía es más simple y por lo tanto es más difícil referirse a ella, a pesar de que existan en la poesía ideas que podemos calificar como "filosóficas".

De todos modos, los poetas piensan y son hombres de su tiempo, de manera que los poetas de la época de Spenser, aun-

que pudiesen sentir lo mismo que Bacon a propósito de las "cuestiones vermiculares" de los escolásticos, debió mucho a las conquistas de éstos. Como observó De Wulf, la síntesis escolástica es demasiado fiel como reflejo de la mentalidad occidental para que sea posible abandonarla del todo: "permaneció en todos los hombres como punto fijo de referencia para su sensibilidad". Por otra parte, el cambio que provocaron en la forma humana de sentir el tiempo afectó no sólo la poesía filosófica como la de Spenser. Stevens admiraba, y con sobrada razón, un comentario de Jean Paulhan en el sentido de que el poeta "despierta confianza en el mundo" —"la confianza que crea naturalmente el poeta y que nos invita a tener en el mundo". Pero señala luego que esto no es en sí una de las diferencias entre poetas y filósofos, porque en un sentido diferente los filósofos también están preocupados por esta cuestión de la confianza, por humanizar el mundo por medio de ficciones tales como la causalidad, o los ángeles. Y si los tiempos cambiaron como lo hicieron, cabría esperar encontrar tal cosa en el mayor de los creadores de confianza: Shakespeare.

Por ser el tema tan extenso, desearía que consideremos aquí sólo uno o dos puntos concisos. En una lección anterior dije que podemos considerar la tragedia como la sucesora del apocalipsis y ello está obviamente de acuerdo con el concepto de un mundo sin fin. En *El rey Lear* todo avanza hacia una conclusión que no tiene lugar: hasta la muerte personal está, para Lear, tremendamente postergada. Más allá de lo peor que aparece, hay un sufrimiento mayor aún, y cuando se produce el final no sólo es más horroroso de lo esperado por todos, sino que es sólo la imagen de este horror, no el horror mismo. El final es ahora una cuestión de inmanencia. La tragedia asume las configuraciones del apocalipsis, de la muerte y el juicio, del cielo y el infierno. Sin embargo, el mundo continúa en manos de los exhaustos sobrevivientes. Edgar asume con dolor la dignidad de su rango. Sólo el cuerpo natural del rey reposa. Es la tragedia de la sempiternidad. El apocalipsis sale fuera del tiempo para incorporarse al *aevum*. El mundo, como lo supone Gloucester, puede exhibir todos los síntomas de decadencia y cambio, todos los terrores de un final inminente, pero cuando éste llega no es un final, y tanto el sufrimiento como la necesidad de paciencia son perpetuos. Descubrimos un nuevo aspecto

de nuestra cuasi-inmortalidad: sin el concepto de *aevum* y la doctrina de la dualidad de la realeza, con existencia en sí misma y en el tiempo, una tragedia semejante sería imposible.

¿Qué imagen temporal del mundo obtenemos de *Macbeth*? Para aplicar el término que nos impone el texto, es equívoca. La tragedia, referida en forma única a la profecía, comienza con un interrogante sobre el futuro: "¿Cuándo volveremos a encontrarnos las tres...?", y prosigue, sin aparente sentido: "...en el trueno, el relámpago, o la lluvia?". Pero éstas son tres condiciones que florecen, por así decir, en el mismo cantero. No son tan completamente distintas que deba presentárselas como alternativas mutualmente excluyentes. Para un demonio capaz de ver dentro de la causa de las cosas, pronosticar mal tiempo en Escocia no es gran hazaña, y el uso de la alternativa "esto o aquello" en la pregunta no hace más que incluir, en términos irónicos, una selección al azar de ciertos aspectos de lo futuro a expensas de otros. La respuesta es:

> *Cuando finalice el estruendo,*
> *Cuando la batalla esté ganada y perdida.**

Hay una relación entre las palabras que utiliza la hechicera semejante a la existente entre estruendo y relámpago, y por otra parte, las batallas que se pierden también suelen ganarse. El futuro está hendido por antítesis creadas por el hombre, absurdamente duplicado o triplicado en una parodia de las incertidumbres de la predicción humana. "Bueno es malo y malo es bueno": depende del carácter de la atención del observador, o de cuánto estime su interés propio.

Esto es lo que L. C. Knights llamó el "cara o cruz metafísico", expresión apta, ya que cara es a cruz lo que es el anverso al reverso. En el uso de palabras como *hurly* y como *burly* hay una parodia de las ambigüedades proféticas, recurso tan antiguo como el oráculo délfico. Todas las tramas tienen algo en

* Los versos en inglés rezan:
When the hurlyburly's done,
When the battle's lost and won.
Téngalo presente el lector para consideraciones posteriores. (N. del E.)

común con la profecía, pues deben aparentar extraer de la materia primera de la situación las formas de un futuro. Las mejores entre ellas, a juicio de Aristóteles, incluyen una *peripeteia* que no depende menos que las otras partes de "nuestra regla de probabilidad o necesidad", sino que surge de la parte de la situación orginal a la que hemos prestado menor atención. La *peripeteia* es una trama engañosa y se la ha comparado, con algo de razón, a la ironía.[6] Ahora bien, *Macbeth* supera a todas las demás como tragedia de profecía. No sólo representa profecías, sino que está bajo la obsesión de ellas. Tiene que ver con el deseo de sentir el futuro en el instante, sentirse transportado más allá del ignorante presente. Tiene que ver con el hecho de no tocar la parte del equívoco que carece de interés inmediato (como si debiésemos prestar atención a "cara", pero no a "cruz"). Tiene que ver, en fin, con los equívocos inherentes al lenguaje. El hebreo necesitaba una sola palabra para decir "soy" y "seré". Macbeth es un hombre de un orden temporal diferente. El mundo alimenta sus ficciones acerca del futuro. Cuando pregunta a las hermanas "¿Qué sois?", ellas le responden con lo que *él será*.

Macbeth, en medida mayor que otras obras de Shakespeare, es un drama de crisis, y su comienzo es una figura para la agonía aparentemente atemporal de un momento en que se cruzan los tiempos, en que nuestra aprehensión habitual del sucesivo pasado y futuro se traduce en un orden de tiempo diferente. Tal vez sea lo mejor para expresar tal concepto volver la mirada hacia un elector anterior y prototípico: San Agustín. San Agustín escribió sobre este momento, cuando nos vemos frente a lo perdido y lo ganado del futuro, un momento en que la brecha entre el deseo y la acción es grande. Aunque seguro del final deseado, San Agustín estaba "en lucha" consigo mismo. Las elecciones a realizar "se encontraban todas juntas en la misma encrucijada del tiempo". Se dijo a sí mismo: "Ahora, ahora", pero seguía vacilando y exclamaba: "¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo? ¿Mañana y mañana?" Es el momento en que el alma se distiende para incluir el pasado y el futuro, y las semejanzas de idioma y sentimiento nos recuerdan que Macbeth tenía que analizar además la relación entre lo que es posible desear y lo que está predicho ya. En todas las primeras escenas se nos prepara por medio de preguntas triples y de respuestas

dobles para el soliloquio al final del Acto I, el discurso de un hombre que se encuentra en esta misma encrucijada del tiempo. Las brujas engañosas configuran el pasado, el presente y el futuro; Glamis, Cawdor, Escocia. Son en sí mismas, como el futuro, fantasías con capacidad de forma objetiva. Bueno y malo, dicen, perdido y ganado, menor y mayor, menos felices y más felices. Visten el presente con las ropas prestadas del futuro, en los equívocos de la profecía. Las profecías, como advierte Macbeth, no son en sí mismas ni buenas ni malas, pero le provocan imágenes de horror que inundan el presente, de modo que "nada es/ sino lo que no es". Lo conducen a la encrucijada del tiempo definida en términos tan agudos por Bruto, el tiempo "Entre cometer un acto terrible/ Y el primer movimiento", como algo semejante a una espantosa pesadilla. Es el intervalo en el cual se le niega al paciente el alivio de la sucesión del tiempo. Parece que no va a terminar nunca. Siente que su vida está en equilibrio sobre la cima de una pesadilla, y también lo está el tiempo. De aquí el lenguaje de contrastes: *con arrogancia, con piedad, bueno-malo, bien-mal.*

El gran soliloquio comienza con la expresión de deseo de que este momento no se perpetúe. Es curioso que hayamos creado un proverbio de la expresión "ser-todo y terminar-todo" [*be-all and end-all*]. No fue tan proverbial para Shakespeare, puesto que él lo intentó, se deriva del tema y el lenguaje de la obra. Ser y terminar son, en el tiempo, antitéticos. Su identidad pertenece a lo eterno, a *nunc stans.* En otro sentido, la expresión es un conjunto cargado de la crisis y del fin inmanente en ella. Macbeth deseaba elegir un aspecto del equívoco futuro y hacer de él un presente perpetuo, y Shakespeare le confiere la correcta palabra de crisis, el altibajo de ser-todo y terminar-todo. Macbeth usa un proverbio en el pasaje, al comienzo mismo. Hallaremos la fuente de "¡Si con hacerlo quedase hecho!" en Tilley[7] ("la cosa que está hecha no ha de hacerse") a menos que estemos seguros de que Shakespeare evoca a San Agustín (o a Jesús): "lo que haces, hazlo pronto" (Juan XIII. 27).

Macbeth está diciendo que si fuese posible que un acto no tuviese sucesión, o consecuencia temporal, sería posible acogerlo en la actualidad desde un posible futuro. Sería como tener "cara" sin "cruz" Pero los actos sin "sucesión" son una propiedad del *aevum.* En ese sentido, nada en el tiempo puede

ser hecho, libre de consecuencia y de aspectos equívocos. La profecía, por su forma misma, lo reconoce, y también lo reconocen las tramas. Es una verdad más tarde confirmada por Lady Macbeth: "Lo hecho no puede deshacerse". Este acto no es un final. Macbeth, siguiendo la manera ensimismada y triple de la obra, desea tres veces que fuese posible deshacerlo: Si hacerlo fuese el fin, dice, si su cesación cancelase la consecuencia, si "ser" equivaliese a "fin"; pero sólo los ángeles hacen sus opciones en un tiempo no sucesivo, y "ser" y "fin" son una sola cosa sólo en Dios. Macbeth propone renunciar al plan, pero su esposa lo disuade en un pasaje en el que los tiempos pasado, presente y futuro convergen en un único punto: "*¿estaba* ebria, entonces, la esperanza?... *¿Temes* actuar... en... obras.. como... en *deseos*? *¿Dejarás* el 'no me atrevo' ir en pos del 'desearía'...? Lady Macbeth busca abolir el intervalo entre deseo y acto, el tramo cada vez menor de tiempo en el cual se permite a los hombres considerar sus deseos en términos del tiempo divino así como del propio.

La distinción data de tiempos remotos. Cristo esperó su *kairos,* negándose a anticiparse a la voluntad de su Padre: es lo que quiso significar cuando dijo: "No tentarás al Señor, tu Dios". Así lo interpreta Ireneo, y cuando pecamos actuamos contra el tiempo de Dios y nos "arrogamos una especie de eternidad, 'al elegir la perspectiva de largo alcance' y 'asegurarnos de las cosas' ", como observó Clemente. Por tanto, según Hans Urs von Balthasar, "la restauración del orden por el Hijo de Dios tenía que ser la anulación de ese arrebato prematuro del conocimiento... el regreso lleno de arrepentimiento, desde una falsa y apresurada transferencia hacia la eternidad, hacia una auténtica, lenta reclusión en el tiempo". Se trata de optar entre el tiempo y la eternidad. No existe en la vida un tercer orden como el que anhela Macbeth. Al arrebatar un futuro tiene que aceptar tanto el "cara" como el "cruz".

Todo Macbeth está saturado de un lenguaje de tiempos, estaciones, profecías. Pasado el intervalo, la realización del acto horroroso coloca a Macbeth bajo el dominio del tiempo una vez más; éste anticipa sus horrendas hazañas, lo destroza hasta el punto en que él no puede ya siquiera fingir que comprende sus movimientos. No me es posible hablar en este momento acerca de las venganzas del Tiempo, de los grandes equívocos

temporales que aparecen en esta tragedia, pero es verdad que la crisis de la elección de Macbeth, igual que la del Rey muerto, es la "imagen del gran Juicio", que la elección del tiempo angélico o divino fue un acto de su propia presunción y que, en consecuencia, él sufre en el tiempo, habiendo elegido su fin en el momento de crisis. Aguardar la estación, como lo hizo Jesús ("el tiempo prefijado aguardé", como dice en Milton)[8] o como debe aprender a hacerlo Gloucester en *El rey Lear* y como también aprende a aguardar Hamlet, es la solución alternativa a la de Macbeth.

En efecto, Hamlet es otro drama de crisis prolongada y creo que podríamos señalar en él también el choque deliberado de *chronos* y *kairos,* la colocación obsesiva de pasado, presente y futuro en un momento que parece exigir una acción cuyo desenlace puede predecirse sólo en términos ambiguos. Finalmente se sabe que la disposición es el todo, que nuestras elecciones tienen su estación, que es un tiempo diferente de aquel en el que sentimos que vivimos, si bien, como el tiempo de los ángeles, se cruza con el nuestro propio. El *kairos* llega, el momento en que por fin el tiempo queda libre, por medio de una *peripeteia* divina, de juicios accidentales y de propósitos mal interpretados. No podemos prepararnos para él tomando simplemente "la perspectiva de largo plazo". Y cuando llega es un final, en la medida en que las cuestiones humanas tienen final. No es un fin universal, sino simplemente una imagen de él. En la tragedia central, *El rey Lear,* la universalidad es explícitamente negada: tenemos una imagen del final, pero la dignidad sobrevive en una especie de eternidad, un *aevum.* Esto no necesariamente implica felicidad. No sólo Malcolm, sino también Edgar, como príncipes, y no sólo los príncipes sino asimismo los condenados del infierno, habitan el *aevum.*

¿Qué puede entonces decirnos la tragedia shakespeariana, dentro de estas breves consideraciones, acerca del tiempo humano en un mundo eterno? Ofrece imágenes de crisis, de futuros presentados equívocamente como realidades por medio de la predicción y de la acción, como una confrontación del tiempo humano con otros órdenes, y la desastrosa tentativa de imponer designios limitados sobre el tiempo del mundo. Lo que surge de Hamlet —después de mucha acción fútil, ilusoria— es la necesidad de la paciencia y la disposición. El "período

sangriento" de *Otelo* es el final de una vida arruinada por una curiosidad fuera de estación inoportuna. El final milenario de *Macbeth,* el apocalipsis quebrantado de *El rey Lear* son finales falsos, períodos humanos dentro de un mundo eterno. Son investigaciones sobre la muerte en una época demasiado tardía para el apocalipsis, demasiado crítica para la profecía, una edad con mayor conciencia de que sus ficciones son ellas mismas modelos del diseño del hombre sobre el mundo. Pero era aún una época que sentía la necesidad humana de fines en consonancia con el pasado, el tipo de final que Otelo trata de alcanzar a través de su discurso final, completo, concordante. Como de costumbre, Shakespeare le concede su *tac,* pero no fingirá que el reloj no avanza. La perpetuidad humana que Spenser opuso a nuestras imágenes del final está representada aquí, además, por los majestuosos anuncios de Malcolm, la elección de Fortinbras, y la negra resolución de Edgar.

En el apocalipsis existen dos órdenes de tiempo, y el tiempo terrenal corre hacia un punto en que se ha de detener. El grito de pesar a los habitantes de la tierra significa el final de su tiempo. Desde ese momento, "el tiempo no será ya". En la tragedia el grito de pesar no termina la sucesión. Las grandes crisis y fines de la vida humana no detienen el tiempo. Y si deseamos que sirvan nuestras necesidades mientras permanecemos posados en el mismo medio, debemos conferirles pautas, relaciones comprensibles, como las llama Macbeth, que desafíen el tiempo. Las concordancias de pasado, presente y futuro hacia las cuales se extiende el espíritu están fuera del tiempo y pertenecen a la duración inventada para los ángeles, cuando parecía difícil negar que el mundo en el que los hombres sufren sus propios fines es disonante al ser eterno. Para cerrar esta gran brecha recurrimos a las ficciones de complementariedad. Pueden ser ahora novelas o poemas filosóficos, como en una época fueron tragedias, y antes de ellas, ángeles.

Qué aspecto tenía esta gran brecha en épocas más recientes y cómo la han cerrado los hombres que las representan será tema de la segunda mitad de esta serie de lecciones.

NOTAS

Debo reconocer mi deuda en la preparación de las páginas iniciales de este capítulo a Etienne Gilson, con su *Christian Philosophy of the Middle Ages*, (hay versión española, Gredos, Madrid, 1972) y con Frederick Copleston, S. J. y su *A History of Philosphy: II, Medieval Philosophy*, Londres, 1950. (Hay versión española, Ariel, Barcelona, varias ediciones.) Cualquiera que se aventure a escribir sobre el *aevum* debe reconocer asimismo la obra no sólo de Kantorowicz citada más abajo, sino asimismo la de F. H. Brabant, *Time and Eternity in Christian Thought*, 1937. Véase, además, el artículo sobre *aevum* en el *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. 5, París, 1939.

1. Véase *Man and Tim*, de Priestley, Londres, 1964.

2. Véase *Die Entstehung des Doktor Faustus*, Amsterdam, 1949, págs. 192-193, citado por Margaret Church, *Time and Reality*, Chapel Hill, 1963, págs. 163-164.

3. Véase su *The King's Two Bodies*, Princeton, 1957.

4. Véase *De anima*, 415b13, *Economía*, 134b24, y *De generatione*, 331a8. También Platón, *Leyes*, 721. Los pasajes se analizan en Hannah Arendt, *Between Past and Future*, Nueva York, 1963, págs. 42, 230.

5. Véase su *Neoplatonism in Spenser*. París, 1961.

6. Por Lock, véase S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, Nueva York, 1951, pág. 331n.

7. Véase P. M. Tilley, *A Dictionary of the Proverbs in England*, Ann Arbor, 1950.

8. *Paradise Regained*, i. 269.

IV

El apocalipsis moderno

...después de nosotros, el Dios Cruel...

YEATS

En este punto deseo retomar las pautas del apocalipsis tal como las delineé en la primera lección, y analizar su importancia con respecto a nuestra propia época. Cabe recordar que hablé de ciertos aspectos arbitrariamente elegidos del pensamiento y sentimiento apocalípticos: de los Terrores de la Decadencia y la Renovación, de la Transición y del Escepticismo Intelectual. Habré de referirme nuevamente a estos puntos, y el contexto del tema será, una vez más, primordialmente el literario. Uno de los propósitos de la lección será presentar ciertos indicios relativos a lo que A. O. Lovejoy ha llamado "la discriminación de los modernismos". Esto es posible, creo, por efecto de ese tono reconocidamente apocalíptico de buena parte del pensamiento izquierdista frente al arte en nuestro siglo y porque, dado este interés común a todos los modernismos, podemos distinguir entre ellos según sus diferentes tratamientos del paradigma.

Mi tesis es que tiene que existir un nexo entre las formas de la literatura y otras maneras en las que, citando a Erich Auerbach, "tratamos de conferir algún tipo de orden y diseño al pasado, el presente y el futuro".[1] Una de estas maneras es la crisis. Considero que debo comenzar por decir algo sobre el sentido de crisis moderno. Cuando leemos, como seguramente nos ocurre a todos cada día, que la nuestra es la gran era de la crisis —tecnológica, militar, cultural—, lo más probable es que nos limitemos a asentir con un gesto y continuar tranquilamente ocupados en nuestros asuntos. En efecto, tal afirmación, que sirve de fundamento a numerosos libros importantes, es actualmente tan poco sorprendente como la de que la tierra es redon-

da. Hay algo peligroso en esto, aunque sólo sea porque un mito como éste, aceptado sin críticas, tiende al igual que la profecía a conformar un futuro que lo confirme. A pesar de ello la crisis, por trivial que sea su concepción, es inevitablemente un elemento central en nuestros esfuerzos por hallarle sentido al mundo.

La idea de que la propia época se encuentra en una relación extraordinaria con el futuro parece ser una condición relacionada con el ejercicio de pensar sobre el futuro que supongamos. El tiempo carece de libertad y es esclavo de un final mítico. Pensamos en nuestra propia crisis como si fuese más extraordinaria, más inquietante, más interesante que otras crisis. Mc Luhan, para tomar un ejemplo de gran importancia para los estudiosos del arte, nos coloca en ese interesante momento que él ve como una interpenetración galáctica.[2] Auerbach derivó la fuerza impulsora de su poderosa filología sinóptica de la convicción de que el suyo propio era el único momento, el momento de crisis cultural sin precedentes, en el que era posible lograr una conciencia clara del verdadero carácter europeo, "porque la civilización europea se aproxima al término de su existencia", está a punto de quedar sumergida bajo otra unidad histórica. Aun el intelectual que estudia la crisis como fenómeno recurrente, cuando no perpetuo, desde el punto de vista histórico, tiende a poner nuestra propia crisis como un ejemplo sobresaliente. Sorokin, en su *Social Philosophies in Age of Crisis,*[3] considera las crisis de otros —dolorosas situaciones de transición, como las llama— en general, pero trabaja todo el tiempo sobre la base de que "el siglo XX es el período de máxima crisis... una transición catastrófica hacia una nueva cultura". Se justifica entonces, según él, que las filosofías modernas de la historia sean de carácter escatológico.

También yo creo que hay un poderoso elemento escatológico en el pensamiento moderno y que se refleja en el arte, así como se afirma que *Guernica* refleja aquellos apocalipsis medievales que interesaban a Picasso, pero no me parece tan evidente esto de considerar nuestra situación como única. Es frecuente referirnos a nuestra situación histórica como inusitadamente terrible y en cierto modo privilegiada, un punto cardinal en el tiempo. ¿Pero es así en realidad? Parece dudoso que nuestra crisis, nuestra relación con el futuro y con el pasado,

marque una de las diferencias más importantes entre nosotros y nuestros antepasados. Muchos de ellos sentían lo mismo que nosotros. Si nuestros elementos de juicio nos parecen satisfactorios lo mismo les sucedía a ellos. Quizá nuestro único privilegio, terrible, es simplemente que estemos vivos y que sepamos que vamos a morir todos a la vez o bien uno por vez. Otros pueden haber reparado en este hecho y expresado los sentimientos que les provocan en imágenes diferentes de las nuestras, ejércitos en el cielo, por ejemplo, o un Anticristo tangible, imágenes que nosotros hemos descartado. Sin embargo, sería infantil sostener en un análisis de cómo se comportan los hombres bajo la amenaza escatológica, que las bombas nucleares son más reales y llevan a uno a experimentar sentimientos de crisis más auténticos que los ejércitos en el cielo. No hay nada de particular en esta angustia escatológica. Sabemos que era una característica de la cultura mesopotámica, y hoy en día es también una característica, a veces con algo de prenda heredada, de lo que Lionel Trilling llama la "cultura adversaria",[4] o subcultura de nuestra sociedad. Sin duda, como esta angustia se incorpora a los medios escatológicos disponibles, se la asocia con imágenes cambiantes. La mejor manera de considerar lo diferente de la crisis moderna es estudiar la literatura que produce. El carácter de nuestro apocalipsis se conoce a partir de nuestras imágenes de pasado, presente y futuro y no a partir de esta idea de que nuestra crisis es única.

Pasaré por alto el apocalipsis falseado y también el demótico, a pesar de que continúan existiendo, para ocuparme de ejemplos más serios de la pauta ya mencionada. Es una pauta de angustia a la que nos veremos enfrentados una y otra vez, con interesantes diferencias, en distintas etapas de la modernidad. Su carácter recurrente es un rasgo de nuestra tradición cultural, si no en definitiva de nuestra fisiología, ya que en cierta medida nuestras maneras de pensar y de sentir acerca de nuestra posición "en el mismo medio" y nuestra posición histórica, siempre al final de una época, están determinadas. "Es característico de la imaginación encontrarse siempre al final de una época". Hallamos sentido en el pasado como lo hallamos en un libro o un salmo que hayamos leído y recitado, y en el presente como en un libro sellado que veremos abrirse. La única manera de lograrlo es proyectar los temores, las conjeturas y las infe-

rencias desde el pasado hacia el futuro. San Agustín describió tal condición en sus *Confesiones*. Los momentos que llamamos crisis son finales y principios. Estamos prontos, por tanto, a aceptar todo tiempo de prueba en el sentido de que el nuestro es un auténtico final, un auténtico principio. Lo aceptamos, por ejemplo, en el caso del calendario.

Nuestro sentido de época se satisface sobre todo con los finales de siglo. A veces, es verdad, parece como si tendiéramos a provocar hechos en conformidad con ese hábito secular de nuestra mente. Me referí ya al pasar al año 1000 como típico, pero supongo que para la mayoría de nosotros la mayor epidemia de acontecimientos de *fin de siècle* tuvo lugar al finalizar el siglo XIX; de hecho, fue durante este siglo que la expresión se hizo corriente. Por cierto hubo en esa época un sentimiento universal de apocalipsis que halló obvia expresión en el renacimiento de las mitologías imperiales tanto en Inglaterra como en Alemania, en la "decadencia" que se convirtió en una categoría literaria y dio origen al libro de Nordau ("es como si el mañana no pudiese ligarse con el hoy. Las cosas tal como están trastabillan y se desmoronan"), en el espíritu renovador utópico de ciertas sectas políticas y en el anarquismo de otras. Éste es otro tema amplio e interesante al que debemos renunciar aquí; baste señalar que la convergencia de los fenómenos *fin de siècle* sirven para ilustrar extensamente la tesis de Focillon según la cual proyectamos nuestras angustias existenciales sobre la historia. Existe una verdadera correlación entre los fines de siglo y la originalidad de nuestra imaginación, en el sentido de que siempre elige ubicarse al final de una época.

Como es natural, puede observarse que este exagerado énfasis puesto en los siglos está basado en la arbitrariedad de un calendario. Se la conoce como un mito. A veces oímos decir con ese orgullo de los intelectuales que se resisten frente al mito, que el siglo XIX terminó en realidad no en 1900, sino en 1914, pero existen diferentes maneras de medir una época. 1914 tiene obvios méritos para ello, pero si quisiéramos pronunciarnos en favor de la fecha más redonda, más mítica, nos sería muy fácil hacerlo: en 1900 murió Nietzsche; Freud publicó *La interpretación de los sueños;* fue la fecha de publicación de la *Lógica* de Husserl y de la *Exposición crítica de la filosofía de Leibniz* de Russell. Con un sentido exquisito de la oportunidad

Planck publicó su hipótesis sobre los *quanta* en los últimos días del fin de siglo, en diciembre de 1900. Así, en el plazo de pocos meses se publicaron obras que transformaban o transvaluaban la espiritualidad, la relación del lenguaje con el conocimiento, y el núcleo mismo de la incertidumbre, que desde aquel momento habría de considerarse no como imperfección del organismo humano, sino como parte de la naturaleza de las cosas, una condición del saber posible. El año 1900, como 1400, 1600 y 1000 muestra los atributos de los años que terminan en *saeculum*. El ánimo de *fin de siècle* se enfrenta a un *finis saeculi* histórico. Hay algo satisfactorio en ello, una confirmación de la corrección de los modelos impuestos por nosotros. Pero, como observó Focillon, la angustia reflejada por el *fin de siècle* es perpetua, y los hombres no esperan el final de cada siglo para reflejarla; cualquier fecha es útil.

Y desde luego lo sentimos el sentido de un final. No ha disminuido y es tan endémica en lo que llamamos modernidad como lo es el utopismo apocalíptico en la revolución política. Cuando vivimos con el ánimo impregnado de crisis final, ciertas pautas o maneras de asumirla se muestran nítidamente. Yeats me servirá para ilustrar dichas pautas.

Para Yeats, en 1927 terminaría una época. El año transcurrió sin apocalipsis, como suelen terminar los años. Pero no es esto lo que viene más al caso. "Cuando estaba escribiendo *Una visión*", dijo Yeats, "constantemente tenía grabada en mí la palabra "terror", y en una ocasión, la antigua profecía estoica de terremoto, fuego e inundación al final de una época, pero no la tomé en un sentido literal". Yeats es sin duda alguna un poeta apocalíptico, pero no lo toma literalmente, y ello es a mi juicio una característica de la actitud asumida no sólo por los poetas modernos sino también por el público literario de hoy frente a los elementos apocalípticos. De todos modos, Yeats creía, como nosotros, en ellos y asociaba el apocalipsis con la guerra. En un momento decisivo del tiempo llenó sus poemas con imágenes de decadencia, e hizo el elogio de la guerra por ver en ella, con cierta ignorancia, en nuestra opinión, quizá, los medios de la renovación. "El peligro es que no haya guerra... Amar la guerra por su horror, por que cambien las creencias y se renueve la civilización". Veía su propia época como un período de transición, los últimos momentos que preceden a una

nueva anunciación, un nuego giro. Había horror por venir: "trueno de pies, tumulto de imágenes". Pero de la desolada realidad surgiría la renovación. En resumen, podemos encontrar en Yeats todos los elementos del paradigma apocalíptico que nos ocupa aquí. Tenemos los Terrores, el escepticismo intelectual propio de un aristócrata ilustrado que se ve frente a estas imágenes de horror, la profunda convicción en cuanto a la decadencia y una confianza profética en la renovación, todo ello, encerrado en la creencia de que su propio momento era el momento de crisis suprema, cuando una época pasaba a otra por medio de un movimiento que él llamó "un advenimiento y aumento gradual", un "influjo multiforme y antitético".

Nosotros tenemos nuestros Terrores, con sus imágenes específicas, aunque como he señalado ya, no nos distinguen en esencia de otros apocalípticos. Actúan, como cabría esperarlo en una época de comunicaciones fáciles, con la desventaja de un acceso demasiado fácil, quizá, ya que es posible utilizarlos como disfraz para ocultar aspectos más indulgentes de conducta de *fin de siècle*. En general, no propiciamos el misticismo numerológico que habitualmente acompañaba la especulación en los Últimos Días de Juan, si bien podría pensarse que los cuarenta y cuatro peldaños de la escalación —la aritmología de lo impensable— son los sustitutos de los siete sellos y los toques de la trompeta. Lo cierto es que nos interesa la decadencia y la renovación. La base de esto es quizás primitiva, si bien su expresión puede ser sumamente compleja. Por ejemplo, la ideología original marxista, por tenue que sea su existencia en el comunismo de hoy, tiene no sólo un elemento utópico sino además uno de violencia anunciatoria. Si existe algo de esto en la rebelión moderna de los jóvenes, como pudo haberlo también en la de los negros, no cabe esperar limitarla a estos grupos especiales. En general, combinamos, al parecer, un sentido de decadencia en la sociedad —como lo evidencia el concepto de alienación que, apoyado por un renovado interés en los primeros escritos de Marx, nunca gozó de mayor favor— con un utopismo tecnológico. En nuestras maneras de pensar sobre el futuro existen contradicciones que, si estuviésemos dispuestos a considerar abiertamente, podrían requerir un cierto esfuerzo en favor de la complementariedad. Sin embargo, se encuentran profundamente arraigadas. Seguimos suponiendo, como lo hi-

cieron siempre los hombres, que existe un grado tolerable de adecuación entre el apocalipsis no confirmado y una visión respetable y moderna de la realidad y del poder de la mente. En resumen, conservamos nuestras ficciones de época, de decadencia y de renovación, y satisfacemos en forma diversa nuestro escepticismo intelectual frente a estas ficciones y a otras semejantes.

Existe un elemento más en la tradición apocalíptica que debemos considerar: la transición. Acabo de decir que uno de los supuestos frecuentes en el apocaliptismo ilustrado era lo que Yeats llamó "influjo multiforme antitético", es decir, las formas que asume el giro que se anuncia a medida que el que lo precede se aproxima a su fin. La dialéctica de los giros de Yeats es en esencia bien simple: se trata de figuras de la coexistencia de pasado y presente en una época de transición. La figura vieja se estrecha hacia su punto máximo, la nueva se ensancha hacia su base y la vieja y la nueva se penetran mutuamente. Cuando el punto máximo de la una se une con la base de la otra, tenemos una época de transición muy rápida. En realidad, según la visión de Yeats del ciclo histórico, existieron momentos transitorios de perfección, o lo que el poeta llamó Unidad del Ser, pero no había manera de dar a estos momentos un carácter permanente y su filosofía de la historia es por ello enteramente transicional. En esto no es, por cierto, original, pero el énfasis que da al carácter transicional de nuestro propio momento preapocalíptico, en contraste con aquellos exquisitos puntos del tiempo en que la vida era como el agua que fluye hermosa pero inestable por sobre el borde de una fuente, sería, a pesar de lo privado de la expresión, característicamente moderno.

Es ya un tópico la afirmación de que nuestros tiempos están sometidos a un ritmo de cambio tecnológico rápido y, en consecuencia, a un aumento en la movilidad social mayor que en ningún otro período anterior. No hay nada de ficticio en esto y sus implicaciones son claras por lo que respecta a nuestra vida cotidiana. Lo que es interesante, sin embargo, es la forma en que se relaciona este conocimiento con el apocalipsis, de manera que una figura que sólo pretende proclamar la movilidad social, como *En la carretera*, cobra tonos apocalípticos y establece un lenguaje de los elegidos. Y la forma en que los escri-

tores, es decir, los escribas, se muestran dispuestos a seguir la tendencia, argumentando que el ritmo del cambio implica la revolución o el cisma, y que ello es una exigencia perpetua, que la etapa de transición como la totalidad del tiempo en una revolución anterior se ha vuelto *sin fin*, ofrece igual interés.

Esta es la apoteosis contemporánea del joaquinismo: la creencia según la cual la propia época es de transición entre dos períodos principales se transforma en la creencia de que la transición misma se convierte en época, en *saeculum*. Quitamos a los tres años y medio de la Bestia, período original de San Juan analizado por Joaquín con todas sus asociaciones numéricas primitivas, de todas sus asociaciones de "números" primitivos y nos queda la eterna transición, la crisis perpetua.

La crisis es una manera de pensar sobre el propio momento, y no es inherente al momento en sí. La transición, como las otras fases apocalípticas es, repitiendo el comentario de Focillon, "una angustia intemporal", tan sólo aquel aspecto de la sucesión al cual dirigimos nuestra atención. La ficción de la transición es nuestra manera de registrar el convencimiento de que el final, más que inminente, es inmanente. Refleja nuestra falta de confianza en los fines, nuestro recelo frente a una distribución de la historia dentro de épocas de esto, o de aquello. Nuestra propia época es la época que no ofrece nada de positivo y es sólo de transición. Puesto que pasamos de una transición a otra, cabe suponer que existimos sin ninguna relación inteligible con el pasado, ni relación previsible con el futuro. Ya quienes hablan de una ruptura radical con el pasado y de un nuevo comienzo para el futuro parecen algo anticuados. El portavoz del transicionalismo en las artes es Harold Rosenberg, quien anuncia expresamente que la época actual de transición no tiene fin, que de alguna manera debemos comprender que el criterio según el cual decidimos recibir al arte en nuestra vida no puede ser ningún criterio derivado del pasado, ya que tal criterio será inaplicable. La derivación lógica de la doctrina de la transición perpetua es que el único criterio según el cual podemos decidir si un objeto tiene significado para nosotros es su carácter de novedoso. Esta es la situación y, según cree Rosenberg, ha sido así desde hace algún tiempo; habla de una "tradición" de lo Nuevo. En lugar de ser un punto de equilibrio entre dos épocas, nuestra transición es una época por derecho pro-

pio. La única permanencia se encuentra en el "influjo multiforme antitético" que presumiblemente se torna "eterno en mutabilidad".

El criterio de Nuevo que aplica Rosenberg[5] no es, a mi juicio, de gran utilidad. Las formas del arte —su lenguaje— son en su naturaleza una continua extensión o modificación de las convenciones aceptadas por el creador y el lector, y esto es verdad aún en el caso de artistas muy originales, siempre y cuando logren comunicar algo. Por consiguiente, la novedad en el arte o bien es comunicación, o es ruido. Si es ruido, no cabe agregar nada. Si es comunicación, está inevitablemente relacionada con algo anterior. "El ojo inocente no ve nada", y el oído inocente no oye nada. Tenemos aquí un resumen breve, y que quizá pueda confundir, de un caso analizado con suma claridad por E. H. Gombrich.[6] Lo menciono porque es un requisito indispensable en toda argumentación que sostenga que el modernismo puede ser totalmente cismático y porque dentro de nuestro contexto inmediato es pertinente al conjunto del mito del transicionalismo moderno. En efecto, cuando hablamos de transición como algo permanente hemos reducido en cierto modo este concepto a simple ruido: puede comprendérselo sólo mediante una referencia al pasado. El Nuevo de Rosenberg es el paradigma joaquinista en la era de los viajes a la luna. Por cierto, es de una gran complejidad, pero es un mito. Los mitos actúan en el mundo, y éste tiene decididas implicaciones en las actividades de la modernidad tardía. Es necesario encararlo con un alto grado de escepticismo intelectual.

Lo mismo sucede, y ésta es la esencia de mi tesis, con todas las creencias generales acerca de la crisis y la transición. Tienen un aspecto paradigmático y es posible estudiarlas en su profundidad histórica. Podemos verlas como ficciones, como útiles. Si las consideramos como algo diferente de lo que son, cedemos a la irracionalidad: cometemos un error contra el cual decididamente debería habernos prevenido la historia intelectual de nuestro siglo. Su expresión ideológica es el fascismo; su consecuencia práctica, la Solución Final. Por otra parte, siempre corremos peligro de cometer este error. Se trata del peligro que deseo considerar ahora en relación con dos fases del modernismo, la nuestra propia y la de hace unos cincuenta años. Es, sin duda, una distinción cruda. Lo que llamo aquí por conveniencia

cia modernismo tradicionalista, tiene sus raíces en el período anterior a la primera Guerra Mundial, pero su florecimiento fue posterior al del moderno antitradicionalista, sembrado por Apollinaire y cosechado por Dada. Este modernismo antitradicionalista es el padre de nuestro propio modernismo cismático, pero en ambos períodos las dos variedades coexistieron. Hecha esta consideración, puedo ahora referirme con la mayor libertad al modernismo tradicionalista como el más antiguo.

La primera fase del modernismo, que en cuanto se refiere a la lengua inglesa asociamos con Pound y Yeats, Wyndham Lewis y Eliot y Joyce, era marcadamente intelectual, escéptica en muchos sentidos. Sin embargo, podemos condenar sin dificultades a la mayoría de estos autores por peligrosas incursiones en el pensamiento mítico. Todos eran hombres de temperamento crítico, que detestaban la decadencia de la época y los mitos de la *mauvaise foi*. Todos, en formas diferentes, veneraban la tradición y tenían proyectos que eran a la vez modernos y anticismáticos. El temperamento crítico aparecía, cabe admitirlo, como consistente con un fuerte espíritu de renovación entre ellos. El ánimo era escatológico, pero el escepticismo y un refinado tradicionalismo servían para contener lo que amenazaba convertirse en un caso grave de primitivismo literario. Fue en otros medios donde los mitos escaparon a todo control.

Consideremos una vez más a Yeats. En el fondo, Yeats abrigaba escepticismo en cuanto a los contrasentidos con los que satisfacía lo que podemos llamar su ansia de compromiso. De vez en cuando creía en parte en ellos, pero en lo que se refiere a su auténtico compromiso con la poesía, reconocía sus ficciones como heurísticas y descartables, como "conscientemente falsas". "Me dan metáforas para la poesía", señalaba. Las muñecas y los amuletos, las espadas y los sistemas eran los instrumentos de un pragmatismo lógico. A Yeats le preocupó siempre que lo que tenía sentido para él en términos del sistema lo tuviese para otros que compartían con él no sólo el arbitrario sistema de cifras, sino también el lenguaje tradicional de la poesía. En esta forma conseguía, por lo menos a veces, "repicar y marchar en la procesión". La grosera bestia del "Segundo Advenimiento" apocalíptico y el halcón que vuela en espiral en el mismo poema significan algo en el sistema, pero para el lector

sin preparación especial continúan significando algo dentro de un sistema más amplio de convenciones culturales y lingüísticas: los códigos de información sobre los cuales se apoya la literatura, como cualquier otro método de comunicación. Así también en las obras teatrales posteriores, que según la crítica analítica se describen como muy sistemáticos, pero que según declaraba el mismo Yeats debían ocultar su sustancia esotérica y sonar como canciones antiguas. Y lo mismo, en fin, con los poemas de Bizancio y los Cantos Sobrenaturales. Aun un poema como "Las estatuas", que contiene conceptos que no pueden menos que parecer inexplicablemente extraños a quien no esté familiarizado con las opiniones de Yeats respecto de la historia y de la historia del arte, se desarrolla en nuestra imaginación no como un texto que codifica la información que se suministra en términos más explícitos en *En la caldera*, sino como un texto que en cierta medida pueden justificar la lectura de los otros poemas y la persona del anciano loco.

En una famosa frase que en forma ocasional ha flotado fuera de su contexto, Yeats afirmó que el Sistema le permitía mantener la realidad y la justicia unidas en una idea única. La realidad es, en esta expresión, el sentido que tenemos de un mundo irreductible a la trama humana y al deseo humano de orden. La justicia es el orden humano que descubrimos o imponemos sobre ella. El Sistema es, en realidad, todo justicia. En combinación con un sentido de la realidad que no tiene absolutamente nada que ver con ella, la justicia se transformó en componente de poemas. El Sistema es una trama, una proyección puramente humana, aunque no más humana que su aparente antítesis, la realidad, que es lo humanamente imaginado sobre lo inhumano. Por un momento, en aquella expresión Yeats se veía como un emperador que dispensa equidad y trasciende tanto el hecho como la pauta. Como lo hacen los poetas. Sólo rara vez olvidó que quien se dedique a la justicia a expensas de la realidad, es en sí autodestructivo. Podía hablar de las diferencias entre los significados simbólicos de la poesía y aquellos "gritos imitativos, emocionales e inquietos de la superficie de la vida", que eran para él la característica del "realismo popular", pero comprendía muy bien la necesidad de "ese elemento moral en la poesía" que es "el medio por el cual" se la "acepta dentro del orden social para convertirse en parte de la vida".

Yeats comprende la tensión entre un orden paradigmático donde el precio de una eternidad formal es la inhumanidad, y el mundo de las generaciones moribundas. Este es el tema de "Navegación a Bizancio", el poema que cité al comenzar estas lecciones. Se refería una vez más a esta tensión en uno de sus últimos poemas, cuando distinguió entre "Actores y escenario pintado" —la justicia de los poemas formales— y el "sucio depósito de huesos y trapos del corazón" —la mugre humana y el desorden bajo ellos—. Toda la historia del estilo de Yeats, que desde la primera época, poco antes del comienzo de nuestro siglo, él intentaba llevar hacia la incertidumbre coloquial, refleja esta preocupación por la realidad que resiste todo ataque. Al final este modernismo adquirió los colores característicos de la violencia, de la rudeza sexual y del *slang**, para representar lo que Yeats consideraba como una realidad contemporánea. En su *Oxford Book of Modern Verse* manifiesta su envidia frente a la facilidad con que otros poetas pueden ser modernos, y como consecuencia de ello los sobrevalúa, por no ver quizá que se desprendían con demasiada facilidad de la justicia.

En resumen, podemos afirmar que este poeta luchó por expresarse en los términos de una realidad contemporánea, para salvar los fenómenos, pero sin renunciar al uso del paradigma. No siempre tuvo éxito, pues sin duda vamos perdiendo la capacidad de caer bajo el encanto de la seca perorata paradigmática de poemas como *Al pie de Ben Bulben*. Lo que nos interesa es, con frecuencia, el esfuerzo en sí. Yeats estaba profundamente comprometido con su propia idea de la alienación y su solución consciente a los problemas que planteaba fue un refugio en el mito y en los ritos de lo oculto. Por un lado estaban los lógicos pedestres y por el otro las seductoras y variadas formas de la sinrazón. Lo que lo salvó finalmente fue una confianza fundamental en toda la tradición europea, confianza en el propio idioma, el idioma nacional por medio del cual encaramos día tras día la realidad en contraposición con la justicia. Todo depende de un poder de

> *Componer el latín de la imaginación*
> *Con la lingua franca et jocundissima.*

* Jerga de las clases bajas y los medios populares en los EE.UU. (N. del E.)

Del mismo modo Yeats, a pesar de abrigar las ficciones del apocalipsis, decadencia, renovación y transición, vio esta necesidad de integrarlos con la *lingua franca* de la realidad. Dicha composición aparece en la poesia, pero fuera de la poesía la situación es diferente, y aquí tocamos un punto sobre el fracaso general de la crítica en los albores del modernismo. Yeats escribió mucho acerca de los Últimos Días, los aristocráticos caballeros irlandeses empeñados en ser fieles y verdaderos, el final de una época destrozada y odiosa y el comienzo de otra, aristocrática, cortesana, eugénica. En la poesía tal cosa es aceptable, ya que está dentro de la estructura de nuestra propia mente, la que se enriquece tanto más con la incorporación de los nuevos ingredientes: "Una cabeza de bronce" amplía la imaginería mediante la cual representamos ante nosotros mismos "este sucio mundo en su decadencia y ruina", y los terrores vuelven a iluminarse con la visión de las hijas de Herodías y ese monstruo insolente, Robert Artisson. Fuera de la poesía, repito, la situación es diferente. Yeats sentía entusiasmo por el fascismo italiano y apoyaba un movimiento fascista irlandés. El elemento más terrible del pensamiento apocalíptico es la certeza de que deba producirse un derramamiento de sangre universal. Yeats lo favorecía con algo de la pasión que ha acompañado el pensamiento de hombres más peligrosos por ser más prácticos. "Envía la guerra a nuestra época, Señor". Pronto quedan arrasadas las ciudades y comienza el gran experimento de la eugenesia en masa. Los sueños de apocalipsis, cuando usurpan el lugar del pensamiento lúcido, pueden ser los más peligrosos.

Como poeta, Yeats, en lo mejor de sus expresiones, demostró ser invulnerable al encanto de este sueño; como pensador fuera del campo de la poesía, no. La única razón que resta importancia a este hecho es que no tuvo influencia alguna sobre quienes podrían haber llevado sus creencias a la práctica. Las ideas de los poetas pueden someterse a tal prueba. Es verdad que las especulaciones de Yeats en torno de lo oculto son, en definitiva, la máscara de un sistema de estética. A pesar de ello, como observó Dewey en una oportunidad, "hasta los sistemas estéticos pueden crear una disposición hacia el mundo y provocar un efecto patente".[7] Yeats es nuestro primer ejemplo de aquella correlación entre la primera literatura modernista y

la política del autoritarismo que se suele señalar, aunque no siempre se la explica: las teorías totalitarias de la forma en consonancia con o reflejadas en la política totalitaria.

Otro célebre ejemplo de esta correlación es Ezra Pound. Desde luego no puedo extenderme mucho sobre este caso tan complejo y desconcertante, pero Pound parece ser realmente un ejemplo del poeta que no advierte que la regresión poética hacia paradigmas de justicia puede realizarse sin perder contacto con la "lingua franca", mientras que cualquier regresión política en el mismo sentido implica infinito horror y degradación además de la pérdida de la realidad. Romper la disposición de un lenguaje poético inadecuado, destruir los lazos que ligan la poesía con una lógica desacreditada pueden ser tareas que exigen nuevas ficciones tan severas y desafiantes como el seudoideograma de Pound. Ésta es una reorientación radical de la poesía, un intento en los Últimos Días de proveer un lenguaje de la renovación. Existe un cierto disenso en cuanto a si esta reorientación fue adecuadamente ejecutada o sigue lo suficientemente autoconsistente como para alcanzar lo que se requería, la transmisión de la información por medio de códigos accesibles al lector sólo por la vía de la especulación. Pero haya tenido éxito o no la iniciativa, no cabría calificarla en ningún sentido común del término, como equivocada o peligrosa. Lo que es en cambio equivocado y peligroso en este sentido es la creencia, oportunamente aprendida por el fascismo de los inocentes pragmáticos, de que las ficciones se justifican o verifican por sus efectos prácticos. Así se cambia el mundo para hacer que concuerde con una ficción, como sucedió con el genocidio de los judíos. El efecto es un insulto a la realidad, y una regresión al mito. En los movimientos apocalípticos medievales era habitual identificar a los judíos con los ejércitos demoníacos de las profecías (algo muy parecido había ocurrido antes con los cristianos en África del Norte y puede volverle a ocurrir a cualquier minoría extranjera con hábitos un tanto misteriosos). La destrucción de la hueste demoníaca[8] debe preceder beneficios escatológicos más positivos. El antisemitismo de un poeta, la eugenesia preconizada por un poeta, pueden relacionarlo no sólo con el bajo pragmatismo de hombres a los que debería despreciar, sino también con un crudo primitivismo del tipo que nunca consideraría conscientemente como relevante para

su propia y mucho más refinada regresión. Las alocuciones radiales de Pound fueron sin duda obra de un hombre que había perdido en parte el sentido de la realidad, pero sobre todo, representaban una falla de lo que he llamado escepticismo intelectual, y una traición más bien que una renovación de la tradición que, según suponemos, se encuentra bajo amenaza de destrucción por parte de una política, economía y lenguaje corruptos.

Encontramos aquí, en este modernismo inicial, un indicio de la verdadera traición de los intelectuales. Sugiere su existencia, más marcadamente aún, alguien como Wyndham Lewis. Su obra se basaba en la teoría de que lo mejor para el arte era una sociedad cerrada de la "abstracción" —una sociedad anticinemática, antihumanista, de rígida jerarquización y gobernada por el miedo— bastante semejante a la ficción de Worringer. De aquí su culto a lo muerto, su odio a todo lo que llamaba "bergsoniano", o vitalista, a cualquier cosa capaz de sugerir, como por ejemplo, la teoría de la relatividad, un grado inalienable de independencia aún en la mente de los "peones" o *Untermenschen*. Los peones, según el mensajero celestial de la apocalíptica *Childermass*, son simplemente "la multitud de personalidades que Dios, habiendo creado, no puede destruir". Sexo, tiempo, pensamiento liberal, todos ellos son enemigos de la rigidez paradigmática, y aun Pound y Joyce estaban en su poder. Las ideas del propio Lewis se ven ensombrecidas por una neblinosa polémica, alternada con accesos de buen humor, pero decididamente era antifeminista, antisemita, antidemocrático y además abrigaba puntos de vista ambivalentes en cuanto al color. T.S. Eliot, en un prefacio que escribió para una nueva edición de *One-Way Song* en 1955, observa que los intelectuales "menos respetables vociferan lo de ¡fascista!, término falsamente aplicado a Lewis, pero que lanzan los *Massenmenschen* contra quienes, como Lewis, marchan solos". Debemos señalar, no obstante, que esto es característico de la tendencia a la evasión que hasta fecha reciente aparecía en todo análisis de este aspecto del modernismo. Hace poco tiempo Conor Cruise O'Brien lo atacó violentamente en un estudio sobre Yeats. En 1929 el mismo Eliot afirmó que Lewis se inclinaba "en la dirección de una especie de fascismo", y el mismo Lewis, por su parte, dijo algo muy semejante en 1926. Escribió entonces un

libro en elogio de Hitler y halló en el nazismo un sistema favorable a la "aristocracia del intelecto". Lewis cambió de opiniones y de cualquier manera no me corresponde a mí condenarlas. Baste decir que el pensamiento de izquierda con respecto a las artes de los primeros modernistas involucraba en otras esferas ideas de un tipo que no solemos asociar normalmente con la palabra "izquierda".

En realidad, el izquierdismo modernista en el arte —la descomposición de las seudo-tradiciones, la renovación sobre la base de una verdadera comprensión de la naturaleza de los elementos del arte—, este tipo de izquierdismo implica la creación de ficciones que pueden ser peligrosas en cuanto a las actitudes hacia el mundo que despiertan. Existe, por ejemplo, la fantasía de un ser elegido que pondrá fin a la hegemonía de los burgueses o de los *Massenmensch*, terminará con la democracia y con todas las actitudes "bergsonianas" frente al tiempo o a la psicología humana, todo ese desorden que conforma la visión común de la realidad de hoy. En lugar de todo ello habrá un orden tal como lo entiende el artista modernista: rígido, fuera del flujo, el orden espacial del crítico moderno o de la sociedad autoritaria y cerrada. En esa sociedad, de perdurar, nos dijeron en 1940, quedarían excluidas por un milenio, todas las razas inferiores, todos los *Untermenschen*. Todos los que en la década del treinta y la del cuarenta se formaron mentalmente sobre la base de los grandes modernos, pero pasaron sus mejores años oponiéndose al fascismo, deben comprender que esta paradoja requiere una solución. Las ficciones escatológicas del modernismo son inocentes en cuanto a formas de reordenar el pasado y el presente del arte, y de prescribir en cuanto a su futuro:

> *Platón pensaba que la naturaleza era sólo una espuma*
> *Que flota sobre un fantasmal paradigma de las cosas.*

Pero despojar ese paradigma de toda espuma natural en la poesía o en la teoría de la poesía es una cosa, y otra muy distinta es, eliminados los obstáculos, alejar de un soplido la espuma con ayuda de la policía y de un servicio de funcionarios civiles dedicado a esta solución final.

Está ya de moda menoscabar a Eliot llamándolo derivativo, vocero de Pound y así sucesivamente. Sin embargo, si de-

seásemos comprender el apocalipsis del primer modernismo, yo diría que Eliot es quien debería atraer nuestra mayor atención. Eliot estaba dispuesto a volver a escribir la historia de todo lo que le interesaba con el objeto de lograr la conformación entre pasado y presente. Era un poeta del apocalipsis, de los últimos días y de la renovación, de la destrucción de la ciudad terrena como castigo a la presunción humana, pero también del imperio. La tradición, palabra que asociamos en especial con el modernismo, es para él la continuidad de las contribuciones imperiales. De aquí la importancia, en su pensamiento, de Virgilio y Dante. Veía su época como una larga transición a través de la cual los elegidos deben vivir, redimiendo al tiempo. Tenía también su hueste demoníaca. La palabra "judío" se mantuvo escrita con letra minúscula, contrariando la regla en el idioma inglés, en todas las ediciones de sus poemas publicados durante su vida, hasta la de su septuagésimo quinto aniversario en 1963. Sentía una nostalgia persistente hacia las sociedades jerárquicas cerradas e inmóviles. Si la tradición es, como dijo en *Detrás de dioses extraños* —si bien la obra fue suprimida— "los actos, hábitos y costumbres habituales", que representan los lazos familiares de "la misma gente que vive en el mismo lugar", resulta claro que los judíos carecen de dichos lazos, pero también es un hecho que casi nadie los tiene en la actualidad. Es una ficción, pariente próxima de un mito que tuvo su efecto en los aspectos más prácticos de la política. Como atenuante cabría señalar que estos escritores pensaban, como lo hizo Sartre más tarde,[9] que si tuviésemos que elegir entre el Terror y la Esclavitud elegiríamos el Terror, "no por él en sí, sino porque, en una era de flujos, se presta a las exigencias propias de la estética del Arte".

Las ficciones de la literatura modernista fueron revolucionarias, nuevas, a pesar de afirmar la relación de complementariedad con el pasado. Creo que resulta claro que dichas ficciones estaban relacionadas con otras que contribuyeron a moldear la historia desastrosa de nuestra época. Las ficciones, y en particular la ficción de un apocalipsis, se convierten fácilmente en mitos. Los hombres insisten en vivir según algo cuyo objeto era tan sólo ser conocido. El escritor que correspondería considerar en este punto es Lawrence, si contásemos con el tiempo necesario. El apocalipsis está presente en *Mujeres apa-*

sionadas, y aun quizás en *El amante de Lady Chatterley*, pero no en *Apocalipsis*, un mito que no llegó a ser tal. Es difícil restablecer la condición de ficción en algo que se ha convertido en un mito. Diría que es esto a lo que se refiere Saul Bellow en sus ataques contra la escuela de la "tierra baldía", la retahíla sobre la alienación. Al referirnos a las grandes figuras del modernismo en sus comienzos debemos hacer sutiles distinciones entre la obra en sí, en la cual se hace el debido empleo de las ficciones, y *obiter dicta* en los cuales esto no ocurre, por ser ya sea mitos, o bien peligrosas afirmaciones pragmáticas. Cuando las ficciones sufren tal transformación existe no sólo peligro, sino también lo que podríamos calificar una filtración de la realidad, y lo que sentimos a veces frente a todos estos hombres es que actúan como si se hubiesen retirado dentro de algún paradigma, metido en un vacío sin tiempo ni realidad, como si se hubiese bombeado fuera. Joyce, que era un realista, fue objeto de la admiración de Eliot por haber modernizado el mito, y de los ataques de Lewis por preocuparse por la suciedad y el desorden de la percepción común. Pero sólo *Ulysses* entre todas estas grandes obras estudia y desarrolla la tensión entre el paradigma y la realidad, afirma la resistencia del hecho frente a la ficción, la libertad y lo imprevisible de la acción humana frente a la trama. Joyce elige un Día: se trata de una crisis tratada con ironía. El día está lleno de avatares. Existen coincidencias, encuentros puntuales, y coincidencias que no son tales. Podríamos preguntar si uno de los méritos del libro no es el hecho de que *no* se haga mitología en él. Comparemos el trato de Joyce de la coincidencia con la escuela de Jung y su solemne mito de concordancia, el Principio de la Sincronicidad. De Joyce no es posible extraer siquiera un mito de Concordancia Negativa. Se nos muestra una ficción que se ajusta a lo que toca. Y Joyce, que probablemente sabía más acerca del mito que cualquiera de los otros, no se sintió en ningún momento atraído por las oportunidades intelectuales ni por la elegancia formal del fascismo.

Al comienzo de esta conferencia decidí intentar la diferenciación de los distintos modernismos. Lo que haré ahora será señalar ciertas diferencias entre el modernismo inicial y algunas formas de pensamiento izquierdista con respecto al arte que se observa en nuestra propia época. No me será posible referirme

a campos de información extensos y cuyo análisis vendría muy al caso aquí, pero de todos modos, la esencia de lo que quiero destacar se refiere a un punto muy concreto. Espero que ella resalte a través de una confrontación de la década del veinte con la década del sesenta. Después de cuarenta años las presiones escatológicas no han disminuido, por cierto. El apocalipsis es un término de moda. Transición, decadencia-renovación se han transformado quizás en los aspectos predominantes del apocalipsis en el arte, diferente de la política. En consecuencia cada vez nos interesa más la posibilidad de romper con el pasado y de considerar el presente en relación con el final sin necesidad de cálculos basados en la historia. Lo cismático, en otros términos, ha adquirido mayor poder. El modernismo inicial, por lo menos del tipo al que me he referido, ponía de relieve su relación viva con el pasado. La transición se encuentra ahora, como he dicho, elevada a una categoría secular. Sin duda las artes parecen ser, para citar las palabras de Yeats, multiformes y antitéticas. La sucesión de estilos, como decía Wyndham Lewis, puede considerarse, bajo un aspecto, como un simulacro, una mimesis impotente de la tecnología. No cabe duda de que éste es un estado de cosas que dificulta la labor de los críticos. Lo Nuevo no constituye un concepto crítico operativo, cuando no renunciamos a la esperanza de que existan otros indicios de valor además de la novedad, y este hecho es sólo un síntoma de las dificultades que experimenta cualquiera que piense que no está bien hablar de cosas nuevas por medio de un lenguaje viejo. El hecho de que el nuevo modernismo sea un tema difícil de tratar es un signo de que existe una brecha entre los elegidos y el resto, y éste es sólo uno más de sus aspectos apocalípticos. En realidad, lo que distingue al modernismo más viejo del nuevo con rasgos más agudos en este contexto no es que uno sea más apocalíptico que el otro, sino el hecho de que tengan actitudes tan diferentes frente al pasado. Para el más antiguo, el pasado es una fuente de orden. Para el más reciente, es algo que debemos ignorar.

Sería útil en este punto decir algunas palabras sobre Beckett, como lazo de unión entre las dos etapas y como ejemplo ilustrativo del movimiento hacia el cisma. Beckett escribió para la *transición*, una crónica apocalíptica (renovación surgida de la decadencia, indicio joaquinista en el título), y a menudo ha

dado muestras de cierta aptitud para las variaciones apocalípticas, la más cómica de las cuales es el milenarismo frustrado de la familia Lynch en Watt, y la más reveladora, tal vez, la conclusión de *Comment c'est*. Beckett es el teólogo malicioso de un mundo que ha sufrido la Caída, experimentado una Encarnación que cambia todas las relaciones de pasado, presente y futuro, pero que no es posible rescatar. El tiempo es una transición sin fin de una condición miserable a otra, "una pasión sin forma ni estaciones", que no terminará en *parousia* alguna. Es un mundo que clama por formas y estaciones, y por un apocalipsis. Lo único que obtiene es vana temporalidad, influjo alocado, multiforme, antitético.

Sería equivocado suponer que los negativos de Beckett equivalen a la negación del paradigma, en favor de la realidad con toda su pobreza. En Proust, a quien tanto admira Beckett, el orden, las formas de la pasión derivan todas del último libro: son positivos. En Beckett, los signos del orden y la forma se presentan en forma más o menos continua, pero siempre con el signo de la cancelación. Son recursos en los que no debemos creer, cheques que resultarán sin fondos. El orden, el paradigma cristiano, sugiere Beckett, ha dejado de ser utilizable, salvo como ironía. Es por ello que los Rooney se desternillan de risa cuando leen en el Púlpito del Camino que el Señor sostendrá a todos los que caen.

Pero desde luego todo este orden, por mucha ironía que caiga sobre él, esta idea de orden transmitida sin cesar a la que se refiere Beckett es la que da a sus obras los rasgos estructurales y lingüísticos que nos permiten hallarles sentido. Él da por supuesta nuestra familiaridad con sus propios hábitos de lenguaje y de estructura, para relacionar las formas ocultadas con la superficie narrativa, cada vez más borrosa. En *Comment c'est* imita una ruptura virtualmente cismática de esta relación y de su propio lenguaje. Es perfectamente posible llegar a un punto a lo largo de esta línea en el cual no se comunica nada, pero desde luego Beckett aún tiene mucho camino por recorrer y, en cualquier caso, eso que preserva la inteligibilidad es lo que impide el cisma.

Se trata de un punto que a mi juicio debemos recordar siempre que consideremos la escritura extremadamente novedosa o de vanguardia. El cisma o ruptura no tiene sentido sin

referirse a una condición anterior. Lo absolutamente Nuevo es sencillamente ininteligible, aunque sea una novedad. Cabe preguntarse, sin duda, lo siguiente: ¿Ininteligible para quién? Se da por supuesto que un público minoritario —de miembros de un círculo en un mundo cuadrado— comprende los términos en los cuales habla la nueva creación. Y por cierto el público minoritario es una nota reconocida de la literatura contemporánea, como también que pueden existir muchas pequeñas minorías en lugar de una numerosa, lo cual es en sí cismático. La historia de la literatura europea desde la época en que por primera vez el latín de la imaginación se ajustó a la *lingua franca*, es en parte la historia de la educación de un público, cultivado pero no necesariamente culto, como dice Auerbach, compuesto de lo que este autor llama *la cour et la ville*. Sería sorprendente que este público se desintegrase en escuelas especializadas y que su lenguaje se volviese escolástico, sobre todo cuando existen excelentes medios mecánicos de comunicación, lo que implica comunicaciones excelentes (aunque sepamos que esto no es así, por mucho que McLuhan aluda a que "el medio es el mensaje"). Sin embargo, sigue siendo verdad que la novedad en sí implica la existencia de lo que no es nuevo, o sea un pasado. Cuanto más pequeño sea el círculo y más ambiciosos sus esquemas de renovación, menos útil, en conjunto, será su pasado. Muy pronto volveré a tratar este asunto.

Se denomina de vanguardia a muchas clases diferentes de escritura a pesar de que los escritores mismos han dejado casi de incluirla en su vocabulario, pues tienden a suponer, o fingen, que tiene connotaciones de un período histórico pasado de la literatura, en buena parte como la expresión "moderno" se ha reducido hasta representar un concepto periódico. Cuanto más de vanguardia es un escritor, menos puede permitirse caer bajo este calificativo. A pesar de ello, todos tenemos una vaga idea de lo que significa el término en su relación con los experimentos literarios actuales. La obra de William Burroughs, por ejemplo, es de vanguardia. Él es la literatura de la marginación y sus intérpretes hablan de su odio hacia la vida, su nihilismo de la basura, su tratamiento del cuerpo como un cadáver lleno de apetitos. El lenguaje de sus libros es el lenguaje del mundo que toca su fin, su objeto, como dice Ihab Hassan,[10] la "autoabolición". *El almuerzo desnudo* es una especie de sobresatura-

ción o hartazgo, sin diseño formal, unificado tan sólo por la persistencia del ultraje y la obscenidad en sus fantasías satíricas. Más tarde Burroughs buscó una estructura de autoabolición y trató de desafiar nuestro código de continuidad cultural y temporal barajando el mazo de su prosa hasta conferirle un orden dictado por el azar. "Hasta que el método de la fractura tuvo una exposición explícita", dice, "los escritores no contaron con una forma de crear el accidente de la espontaneidad". Parecería, no obstante, que en la lógica de la situación hallaremos dichos accidentes felices sólo cuando nos sea posible ver en ellos alguna alusión, directa o irónica, a nuestras nociones heredadas de estructura lingüística y narrativa. No me sorprende, entonces, que Hassan, notable expositor de Burroughs, encuentre que el método es exitoso sólo cuando está claro que, nada que ver con el azar, la ubicación de las palabras es el resultado de un cuidadoso plan. La interpretación de Hassan es profundamente apocalíptica y en todo momento este autor evidencia estar consciente de que esto en sí mismo presupone un pasado significativo. Si Burroughs es un autor satírico, y lo es, también este hecho presupone un pasado significativamente alterado. El crítico termina incluyendo palabras perspicaces sobre las asociaciones históricas entre el utopismo y el nihilismo: "olvidar esa historia," dice, "es decisivo en este momento de nuestra crisis". Viniendo de un crítico con una convicción tan profunda de la necesidad de adaptar su oficio a las nuevas exigencias de una literatura que proclama su total alienación, el comentario citado es en mi opinión de suma importancia. Puede ser que nuestros supuestos en cuanto al orden en el mundo y en los libros puedan sufrir un cambio radical. McLuhan se encuentra entre los autores que lo afirmarían. Pero el acto de escribir ficciones continúa requiriendo un público de algún género, un público que no puede visualizar las condiciones que podrían imperar después de su propia extinción. Nuestra experiencia en las artes sugiere que la tonadilla de Sartre en *La náusea* nos envía un mensaje verdadero, aunque tedioso: *Il faut suffrir en mesure. Mesure* es ritmo, y ritmo son continuidades y finales y organización.

En algún punto, pues, el lenguaje de vanguardia tiene que reconciliarse con el lenguaje vernáculo. El factor del azar, tan valorado hoy, vuelve así a unirse con la elección deliberada.

Recientemente leí un poema de Emmett Williams[11] que debía consistir de cinco mil versos, todos los cuales comenzaban con "La nueva forma..." Por ejemplo, la nueva forma en que la sierra corta", o "La nueva forma en que la soda hace pop". Cada una de estas proposiciones debía acompañarse por la proyección de una película y un sonido registrado, los tres componentes mezclados al azar. Cuando se le pidió al poeta que hiciera una selección de los versos para su publicación, los eligió al azar, pero descubrió que las líneas elegidas "inesperadamente habían adquirido un principio y un final". En vista de ello dice, "i destroyed the rest".* (El poeta rebaja la categoría que confiere el uso de la mayúscula al pronombre personal *I* de primera persona, para convertirlo en una simple *i*. Éste es un indicio de la trivialidad que afecta la escritura de vanguardia.) ¿En qué consiste? ¿En un gesto patético en favor de un anhelado analfabetismo? En tal caso, es un modernismo tradicional. ¿El rechazo del egocentrismo que involucra la *I* mayúscula para escribir el "yo" de los *salauds*? El tema podría ser objeto de una tesis.

Los versos de Williams aparecieron en uno de los dos números, bastante patéticos, dedicados a la vanguardia por el *Times Literary Supplement* hace más o menos un año. Contenía, además, un ensayo de Allen Ginsberg que mostraba con bastante claridad que para este poeta, tan admirado por los jóvenes y a la vez una figura tan tradicionalista a su modo, el lenguaje apropiado para las descripciones generales de la obra vanguardista es un lenguaje anticuado: habla de la reacción del artista a los insoportables estímulos de hoy, "la expresión en el Arte del alarido o el sollozo o la súplica; la EXPRESIÓN... de ese Yo infinito, que sigue sintiéndose a través del humo que despiden las fábricas Blake insatánicas de la guerra, etc." "Blakeinsatánico" es una no-invención del mismo valor que la versión del pronombre personal "yo" con minúscula. "Se ha cometido", escribe Ginsberg, "un ultraje contra mis sentimientos del cual nunca me he recuperado." El énfasis se coloca sobre un dolor personal como si fuese original para un acto de creación que no se discute en este punto de la cuestión. Incluso en las contribuciones que destacaban el gran impulso técnico,

* Destruí el resto (N. del T.)

la abolición de las falsas formas del pasado, el nuevo comienzo, el tono era en general de exaltación de la diferencia, de pertenecer, para tomar una expresión que ya he utilizado y que sentó uno de los contribuyentes a este simposio, a un círculo dentro de un mundo cuadrado. El lenguaje técnico es otro indicio de la fragmentación del lenguaje tradicional de la crítica y la estética en dialectos privados que se distinguen más por una reducción que por un aumento en cuanto a poder y alcances. Ignorar el pasado facilita el comienzo de tales movimientos. Existe una analogía en la historia de la herejía, en la que los fanáticos a menudo reinventan las doctrinas de sectas anteriores sin tener conciencia de ello. La serie publicada por el *Times Literary Supplement* incluía un interesante ensayo de Raoul Haussmann, quien sostenía que mucho del neodadaísmo, como él lo llama, no es más que dadaísmo, pero sin Arte. Estos términos pueden parecer extraños, si recordamos que Tzara abogó por la abolición, por la espontaneidad en un mundo tambaleante, con todo el mundo bailando según su propia libertad personal y "bumbum", por "el salto elegante y sin prejuicios". Haussmann considera que el Arte, algo muy viejo, lo animaba. Los hombres nuevos han reinventado el *Happening*, por ejemplo, los Letristas afirman la novedad de algo que era apenas nuevo en 1920. Y lo hacen menos bien. Pero los movimientos cismáticos no pueden preocuparse por la continuidad del pasado, como por otra parte, no cabe esperarlo. Cuanto más cismáticos son, menos conocen las posibilidades de la novedad.

Los modernistas de la primera época es probable que tomaran algo del Dada antes de que el movimiento cediese su lugar al surrealismo, menos cismático. Compartían con éste cierto antiintelectualismo así como un fuerte sentido de apocalipsis. Pero eran intelectuales y hombres del espacio y no hombres del tiempo con especial interés en el momento caótico. Dentro de la visión de Eliot de la literatura, por ejemplo, la novedad es un fenómeno que afecta la totalidad del pasado. Por sí solo nada puede ser nuevo. Esta es la gran diferencia entre el modernismo y el vanguardismo. Para volver por un momento al *Times Literary Supplement*, había en él un ensayo con el escepticismo intelectual necesario para observar que lo meramente cismático tiene la probabilidad de ser obsoleto, de atraer para sí la

suerte que considera el mayor oprobio. La sorpresa es la menos durable de las respuestas estéticas. En este trabajo Jonathan Miller afirma que el modernismo de la primera época descubrió virtualmente todas las categorías posibles, de manera que no cabe ya esperar la sorpresa, salvo mediante la abolición de la historia de las sorpresas. Ello no significa que no sea posible hacer nada nuevo. Existen redescubrimientos, revaluaciones fecundas y en el uso actual de De Sade y Artaud tenemos un ejemplo de ambas cosas, un nuevo uso del pasado. Creo que la argumentación de Miller es correcta: que "la anticipación del público en general es hoy tan amplia, que aun para él la vanguardia parece haberse abierto camino a través de sus propios límites, para disolverse en la nada." Hay un inevitable elemento convencional en la obra y en el estilo de vida que se asocia con ella. Existe también un elemento convencional en el ánimo predominante de crisis y de apocalipsis. La novedad se convierte en la inflación de la trivialidad. Se señala el apocalipsis mediante juegos triviales, en su mayoría carentes de toda originalidad. El renovacionismo milenario decae en influjo multiforme antitético: hay más ruido que información. Cuando los resultados caen bajo la aguda mirada de Jonathan Miller, o la mirada sin ilusiones de un viejo cismático como Haussmann, comprobamos que estos resultados se ajustan a tipos ya existentes, o que se hunden en una trivialidad incomunicativa.

Marx afirmó una vez que "la conciencia del pasado abruma como una pesadilla en el cerebro de los vivos", y es de dicha pesadilla que desean despertar los apocalípticos de hoy. Pero ella es parte de nuestra condición y de su propia materia. Una generación la afrontó adoptando la posición del tradicionalista autoritario. Otra prefirió la del *hipster* anárquico. El primero, por razones que traté de explicar ya, tenía mayores aptitudes para conferirle novedad. Sería posible un contraste algo forzado entre las dos posiciones mediante la comparación de sus retóricas típicas, o de sus actitudes frente al tiempo y el cambio. Para Lewis el arte de los *Beats* y de los *hipsters* sería bergsoniano. En una oportunidad escribió acerca de una famosa novela del momento, que era "pastelería barata de romance convencional y sádico, una obra de sentimentalismo almibarado y viscoso". Se refería a Proust, no a *Un sueño norteamericano* o *En la carretera* (para nombrar un libro bueno y uno malo).

Imaginemos a Lewis considerando el culto del orgasmo, o a Allen Ginsberg. El filósofo del ojo habría dedicado palabras muy duras a los filósofos de otros órganos.

Por cierto he exagerado las diferencias entre los dos modernismos. Hay una continuidad entre ellos, una continuidad de crisis. Lo que los distingue en general es que el primero, dentro de una tradición antiquísima, recreaba o reescribía su pasado, mientras que el segundo tiene una cualidad nihilista, cismática. Nos recuerda la diferencia entre una iglesia como la anglicana, que afirma escoger las tradiciones, y las sectas extremistas, como la de los anabaptistas. Pero hubo cismáticos contemporáneos al modernismo de la primera época. Lewis los hallaba ya culpables de exceso. Como he dicho, seguramente habría asociado a algunos de los de hoy con los hombres del tiempo y del flujo representados por el Alguacil en *The Childermass*. Atacó al Negro Blanco por anticipado, y en la figura de Kreisler[12] en *Tarr* asestó un golpe anticipatorio al "nihilismo melodramático" de los modernistas tardíos. Sin embargo, considero que existe entre los dos modernismos la diferenciación general que he trazado. Cada uno reacciona a la "dolorosa situación de transición", pero el uno lo hace en términos de continuidad, y el otro, de cisma o ruptura. Los temas comunes son la transición y la angustia escatológica, pero uno reconstruye y el otro suprime, uno desvirtúa y el otro destruye el indispensable, el importantísimo pasado.

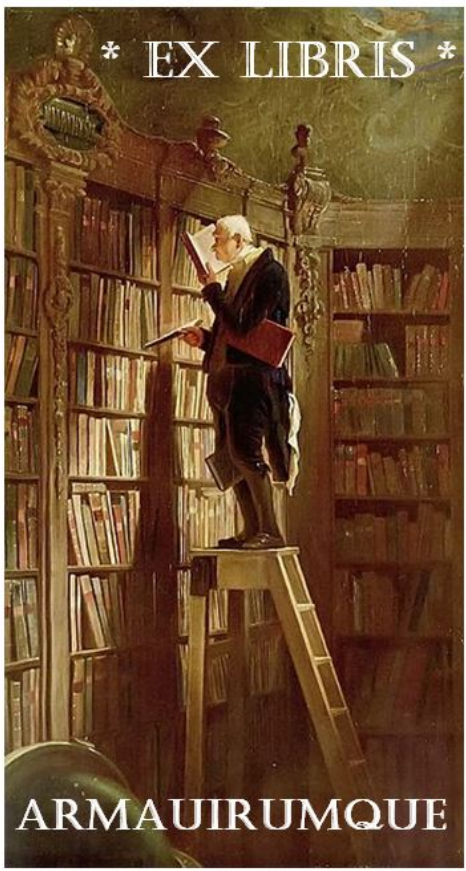
Considerar con claridad estas cuestiones involucra el riesgo de que se nos acuse de no ser, simplemente, bastante jóvenes, o bastante inteligentes para captar las cosas apasionantes que suceden hoy. Si lo que está sucediendo no es una continuación, sino una mutación, todo lo que afirmo está totalmente equivocado. En ese caso estas lecciones serán manojos de papel inútil destinado a exponer el concepto obsoleto de que existe un orden necesario desde el punto de vista humano que llamamos forma. La idea fue objeto de un extenso ataque por parte del filósofo antiformalista Morse Peckham, para quien el arte es simplemente lo que ocurre en un marco y una situación apropiados para determinado tipo de atención. Pero, ¿por qué prestamos atención? No porque al hacerlo podamos proyectar nuestro propio orden sobre alguna cosa, sino porque ciertas cosas están diseñadas, en una colaboración más o menos estrecha

entre productor y consumidor, para acomodar, confirmar y extender dicho orden. Cabe señalar aquí la diferencia total entre Schoenberg y la música espontánea, entre el orden translógico de *La tierra baldía* y el azar de Emmett Williams, entre la novela cubista de Ford y los experimentos con recortes y doblados. Por radicales que sean las alteraciones de los procedimientos tradicionales involucrados en los primeros, se ve que son extensiones de un lenguaje compartido. Los otros tienen éxito sólo en la medida en que tienen esta cualidad, y como se empeñan en no tenerla, a menudo son fracasos.

Hechas estas distinciones, sólo queda afirmar, asimismo, la continuidad de las posiciones apocalípticas. En un mundo visto como carente de la forma que implica un final, esto puede parecer absurdo. En realidad se lo ha calificado así y por ello tanto más se lo ha valorado. El Apocalipsis es una parte del Absurdo actual. Esto brinda testimonio de su vitalidad, una vitalidad que apoya su verosimilitud en la forma de nuestro temor y nuestro deseo. Reconocido, limitado por el escepticismo de los intelectuales, es —aun cuando es objeto de ironía o cuando se lo niega— un elemento esencial de las artes, un rasgo permanente de una literatura permanente de crisis. Si se convierte en mito, si se olvida su pasado, nos hundimos rápidamente en lo mítico, en lo estereotipado. Tenemos que hacer uso de nuestro conocimiento de lo ficticio. Por medio de ello podemos explicar lo que es esencial y excéntrico en el modernismo inicial y eliminar lo trivial y lo estereotipado de las artes de nuestra propia época. Muchos hombres famosos se engañaron al descuidar esta tarea. Otros, más tarde, han desarrollado un programa tendiente a no llevarla a cabo. Los críticos deben saber cuál es su deber.

Parte de este deber, sin duda, consistirá en renunciar a las formas de expresión que por una parte oscurecen la verdadera naturaleza de nuestras ficciones, al confundirlas con mitos, al hacer espacial lo que es esencialmente temporal, y por otra parte oscurecen nuestro sentido de la realidad, al sugerir que las ficciones representan una especie de rendición o de falso consuelo. La cuestión central, puesto que pensamos la crisis como perpetua, es nada menos que la justificación de las ideas de orden. Es necesario justificarlas en relación con lo que perdura, y con lo que podemos aceptar como válido en un mundo diferen-

te del mundo del cual provienen, semejante al mundo anterior sólo en la medida en que se da una suerte de continuidad biológica y cultural. Nuestro orden, nuestra forma, es necesaria. Nuestro escepticismo frente a las ficciones exige que no sea nunca espurio. Se trata de un problema fundamental para una comprensión de la narrativa moderna y espero encararla en forma más directa en mi próxima lección.



NOTAS

1. Véase Erich Auerbach, *Mimesis*, traducción de Willard Trask, Princeton, 1953, y *Literary Language and Its Public*, traducción de Ralph Manheim, Londres, 1965.

2. Véase H. M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*. Londres. 1962. y *Understanding Media*, Londres, 1964.

3. Londres, 1952.

4. Véase, por ejemplo, *Beyond Culture*, Londres, 1966.

5. Véase Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Nueva York, 1962, y *The Anxious Object*, Nueva York, 1964.

6. *Art and Illusion*, Londres, 1960. (Hay versión española G. Gili, Barcelona, 1979.) *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, 1963. (Hay versión española, Seix Barral, Barcelona, 1968.)

7. El estudio de este concepto aparece en Alfred Stein, "Fiction and Myth in History", *Diogenes* 42 (1963) págs. 98 y sigs.

8. Véase Norman Cohn, *Op. cit.* pág. 63.

9. Véase J. P. Sartre, *Situations*, traducción de Benita Esler, Londres, 1965, pág. 216. (Hay versión española, Losada, Buenos Aires, varias ediciones.)

10. Véase Ihab Hassan, "The Subtracting Machine" *Critique*, (1963), 4 y sigs.

11. Véase el *Times Literary Supplement*, 6 de agosto y 3 de setiembre de 1964.

12. Un comentario oportuno y minucioso aparece en Geoffrey Wagner, *Wyndham Lewis*, Londres, 1957.

V

Ficción literaria y realidad

Una disonancia
en la valencia del uranio
llevó al descubrimiento

La disonancia
(por si os interesa)
conduce al descubrimiento

W. C. WILLIAMS, *Paterson IV*
(De los Curies)

Al comienzo de su novela *El hombre sin atributos*, Robert Musil anuncia "que no se hará ninguna tentativa seria de... entrar en competencia con la realidad". Sin embargo, hay un elemento en la situación que él no puede pasar por alto. Qué bueno sería, sugiere, si fuese posible encontrar en la vida la simplicidad inherente al *orden narrativo*. "Es el simple orden que consiste en poder decir: 'Cuando hubo pasado aquello, pasó esto'. Lo que nos tranquiliza es la simple secuencia, la sobrecogedora variedad de la vida representada, como lo expresaría un matemático, en un orden unidimensional". Nos agradan las ilusiones derivadas de esta secuencia, su aceptable apariencia de causalidad. "Tiene el aspecto de la necesidad". Pero dicho aspecto es ilusorio. El héroe de Musil, Ulrich, ha "perdido su elemento narrativo elemental" y lo mismo sucede con Musil. *El hombre sin atributos* es multidimensional, fragmentario, sin posibilidades de un final narrativo. ¿Por qué Musil no podía tener este orden narrativo? Porque "Todo se ha vuelto ahora no narrativo". La ilusión sería demasiado grosera y absurda.

Musil perteneció a la gran época de la experimentación. Después de Joyce y de Proust, aunque quizá mucho después, es el novelista del modernismo de la primera época. Por otra parte, debemos señalar que estaba preparado para pasar la mayor parte de su vida en lucha con los problemas creados por la divergencia entre la confortable historia de algo y las contingencias no-narrativas de la realidad actual. Aun en los primeros de sus relatos le preocupaba esta disociación desagradable pero necesaria. En su gran novela intenta crear un nuevo género en

el cual, por medio de toda clase de recursos y metáforas deslumbrantes y estratagemas, sea posible reconciliar la realidad y la ficción. Fracasó, pero lo esencial es que tenía que intentarlo, porque era un escéptico que rayaba en el misticismo, y estaba atrapado además en un mundo en el cual, como lo advierte uno de sus primeros personajes, no desciende cortina alguna para ocultar "la melancólica condición concreta de las cosas".

En mis lecciones anteriores hablé de la acción del escepticismo intelectual sobre otros tipos de ficciones, y es posible que ello haya inducido en mis oyentes cierto escepticismo frente a *mis propias* ficciones. Ahora, no obstante, cuando debo aludir al tema como factor en la condición cambiante de la ficción literaria, advierto que todo lo que haré será poner acento en algo que es un lugar común. Al hablar de los constantes esfuerzos por parte de los intelectuales de relacionar, mediante frecuentes alteraciones, un paradigma heredado con un sentido de la realidad que ha cambiado, podemos atraer la atención de nuestros oyentes mientras hablemos de física, derecho o teología, pero tan pronto como el tema es la novela, la cuestión cae dentro de un contexto conocido.

Sucede que en nuestra fase actual de la cultura, la novela es la forma central del arte literario. Se presta a explicaciones tomadas de cualquier sistema intelectual del universo que parezca satisfactorio en determinado momento. Su historia es un intento de eludir las leyes de lo que Scott llamó "la tierra de la ficción", los estereotipos que ignoran la realidad, tan remotos que los identificamos como absurdos. Desde Cervantes en adelante, cuando nos ha satisfecho, la poesía ha sido capaz, como dice Ortega,[1] "de dar cuenta de la realidad presente". Pero se trata de una "poesía realista" y su tema es, groseramente, "el colapso de lo poético" porque tiene que ver con "la realidad bárbara, brutal, muda, sin significado, de las cosas". No puede funcionar con el antiguo héroe, ni con las antiguas leyes de la tierra del romance. Por otra parte, las nuevas leyes y costumbres que crea tienen en sí mismas que quebrarse una y otra vez ante las exigencias de una realidad cambiada y no menos brutal. "La realidad tiene un genio tan violento que no tolera el ideal aun cuando se idealiza la realidad misma". A pesar de ello, los esfuerzos continúan realizándose. La rebelión más

extrema contra las leyes o costumbres de la narrativa —las antinovelas de Fielding, Jane Austen, Flaubert o Natalie Sarraute— crea nuevas leyes que a su vez habrán de ser quebradas. Aun cuando se profese la anarquía narrativa total, como en algunas de las obras que consideré la semana pasada, o bien en un poema como *Paterson*, que rechaza como falso todo lo que la mayoría de nosotros entendemos como forma, parece que el tiempo habrá de revelar siempre algún elemento congruente con el paradigma, siempre que exista en la obra ese elemento necesario de lo que es costumbre, que le permita comunicar algo.

No dedicaré mucho tiempo a cuestiones que seguramente todos ustedes conocen. Sea que, con Lukács, consideren ustedes la novela como la resolución del problema del individuo en una sociedad abierta, o como vinculada con ese problema en relación con un mundo del todo contingente, o bien que expresen el hecho según los términos de los teóricos franceses de hoy y llamen al progreso un movimiento necesario e "incesante de lo conocido a lo desconocido", o que simplemente vean la novela como semejante a las demás formas artísticas en el sentido de no poder evitar la creación de nuevas posibilidades para su propio futuro, como quiera que sea, la historia de la novela es la historia de formas rechazadas o modificadas, por la parodia, el manifiesto, el rechazo, como absurdas. En ninguna otra expresión, creo, advertimos tanto la disidencia entre las formas heredadas y nuestra propia realidad.

Existen en la actualidad excelentes análisis del problema, no sólo en francés, sino también en inglés. Pienso en este momento en Iris Murdoch,[2] escritora cuyo pensamiento insistente y radical sobre la forma no se ha reflejado todavía del todo en su propia narrativa. Murdoch contrasta lo que considera la "forma cristalina" con la narrativa sin forma, casi documental; y rechaza la primera como impropia de la novela porque no contiene personajes libres, y la segunda porque no puede satisfacer esa necesidad de forma que es más fácil afirmar que describir. Al menos tenemos la seguridad de que existe y de que no siempre resulta ilícita. La tesis de Murdoch es importante y sutil, y éste no es un intento de reformularla. Baste decir que como novelista encuentra mucha dificultad en resistir lo que llama "las consolaciones de la forma" y en esta medida daña "la

opacidad", como la describe ella, de la caracterización. Una novela tiene esto, y más, en común con el amor: estar, por así decirlo, embelesada con sus propias creaciones de personajes, pero ha de respetar la singularidad y la libertad de éstos. Debe lograrlo sin perder las condiciones formales que hacen a la novela. Pero el novelista verdaderamente imaginativo tiene un "respeto inconmovible por lo contingente", sin lo cual se hunde en la fantasía, que es una forma de deformar la realidad. "Puesto que la realidad es incompleta", dice Murdoch, "el arte no debe temer demasiado esta incompletitud". No debemos falsearlo con pautas demasiado prolijas, inclusivas. Tiene que haber disonancia. "La literatura debe representar siempre la batalla entre los hombres de verdad y las imágenes." Desde luego tiene que tener forma, además, pero como dice la autora B. S. Byatt[3] en su valioso estudio sobre Iris Murdoch, el novelista parece abrigar cierto "pesar metafísico" frente a esto.

Tenemos aquí, en una perspicaz novelista filosófica, lo que llamaré en términos aproximados el dilema entre ficción y realidad. Cuando Murdoch misma consiga escribir una novela que contenga personajes opacos, impenetrables, en forma tal que en ningún punto revele una caída desde las estrictas concesiones de la imaginación hacia las indulgentes mitologías de la fantasía, contaremos con más elementos de juicio en el sentido de que la historia de la novela es la historia de las antinovelas.

Existen grandes posibilidades de que ello resulte así, aun cuando el buen novelista no presente propuestas obviamente revolucionarias. Puede llegar a rechazar la antinovela como tal, y a pesar de ello tener el poder de efectuar cambios constitucionales tan profundos que ninguna proclama de reforma podría tener igual eficacia. Tenemos, por ejemplo, una novelista como Muriel Spark. Su realidad no es el caos brutal del que habla Ortega, sino una realidad en absoluto contingente que cabe encarar en términos puramente novelísticos, y tan estrechamente relacionados con la novela que se requiere el virtuosismo más profundo para hacerlos resaltar. En su nueva novela, una obra de profundo virtuosismo, no sólo la autora formula estos supuestos acerca de la novela, sino que además considera las antinovelas. Al fin y al cabo ahí están, y con la vehemencia que Spark reserva sólo para sus declaraciones más serias, incluye un ejemplo de una. Es una transcripción de un día

monótono en el juicio contra Eichmann, un dia de contingencia total, y sin embargo bajo la presión de la realidad más elevada de la novela, se convierte en el "corazón desesperado" no sólo del juicio, sino del libro. El *nouveau roman*, con su realismo intencionalmente limitado y solipsista, adquiere significado con la inclusión de una forma más elevada. La relación entre ficción y realidad vuelve a imaginarse de una manera única. Y así lo nuevo, aunque sea una nueva formulación de lo viejo, nos exige que tengamos la experiencia característica de la narrativa seria de hoy, una revaluación radical de la relación señalada. En resumen el novelista, si bien puede aspirar —en los términos de Tillich—[4] a vivir en condiciones de realidad sin la protección del mito, tiene que dejar lugar para diferentes versiones de la realidad, incluidas las que algunos llaman míticas y otros, absolutas. Comprobamos además que existe un mínimo de geometría absolutamente irreductible, de forma o estructura humanamente necesarias, que en definitiva limita nuestra capacidad de aceptar la mimesis de la contingencia pura.

Pero una vez señalado lo que tiene en común Muriel Spark con otros investigadores de la forma novelística, es necesario además destacar la profunda diferencia de ánimo. Las profundas y cautivantes concordancias presuponen o bien afirman que el mundo mismo es un país de ficción, una ficción divina que es la ficción suprema puesto que es extrañamente verdadera, y que las contingencias, bajo la insistencia de la imaginación, se resuelven en imágenes hermosas, arbitrarias y enteramente satisfactorias para este ordenamiento benigno. Pienso que pocos pueden afirmar hoy tener el conocimiento empírico de dicha concordancia. Spark se encuentra sin duda entre quienes creen que la forma es un problema de *recherche*, como dicen todo el tiempo los franceses, pero que una vez hallada tenemos derecho a solazarnos con ella, por la excelente razón de que es auténtica y refleja, aunque sólo sea en forma imperfecta, una trama universal, un orden mágico de principio, medio y final, concordancias tan apropiadas e inesperadas que reímos o lloramos cuando tropezamos con ellas, *peripeteias* tan vastas y en apariencia espontáneas que nada en la literatura de la comedia o de la tragedia es capaz de otra cosa que no sea proporcionarles vagas imágenes. Todo, bien visto, son riquezas y el

pecado es necesario: "A buen fin no hay mal principio y el fin corona la obra". Éste no es, en definitiva, el mundo de quienes buscan "el coraje de ser" y despojar a la realidad de la protección del mito. Todos somos pobres, pero hay una diferencia entre la intención de Muriel Spark cuando habla de "escasos medios" y lo que Stevens llama nuestra pobreza o Sartre nuestra necesidad, *besoin*. El poeta encuentra sus concordancias breves y fortuitas, es verdad: no simplemente "lo que será suficiente", sino la "frescura de la transformación", la "realidad de la descreación", "la alegría del lenguaje". El novelista acepta la necesidad, la dificultad de relacionar las propias ficciones con lo que sabe acerca de la naturaleza de la realidad, como su propia *donnée*.

Deseo dedicar la mayor parte de esta conferencia a Sartre y a la más importante de sus novelas, *La náusea*, porque nadie sino él ha dicho más acerca de esta situación, ni dado una noción de su complejidad. Tal como están las cosas en la actualidad la obra no es, desde luego, muy moderna ya. Robbe-Grillet la trata con sonriente reverencia como una valiosa antigüedad. Sin embargo, sirve aún a mis fines. Sin duda todos conocen muy bien *La náusea*. No puedo ocuparme aquí de hablar extensamente sobre ella, en especial por cuanto se suele considerarla como en estrecha relación con una escuela de filosofía que no estoy en condiciones de exponer. Espero que mis oyentes muestren tolerancia conmigo si explico que habré de utilizar esta obra y otras de Sartre sólo como ejemplos. Lo que debo hacer aquí es limitarme a demostrar que *La náusea* representa, en la obra de una figura de gran importancia y representatividad, una especie de crisis en la relación entre ficción y realidad, la tensión o disonancia entre la forma paradigmática y la realidad contingente. Doy por sentado que la modalidad de Sartre haya sido a veces apropiada para el apocalipsis moderno desmitologizado. La suya es una filosofía de crisis, pero su mundo no tiene ni principio ni final. La absurda mala fe de todos los sistemas prefabricados es algo fundamental a sus creencias: cubrir la realidad con imágenes eidéticas —ilusiones que persisten luego de actos pasados de percepción, así como ciertos niños anormales "ven" la página o el objeto que no está ya delante de sus ojos—; hacer tal cosa es hundirse en la *mauvaise foi*. Esta expresión abarca todas las cómodas negaciones de lo innegable

—la libertad— mediante mitos de necesidad, naturaleza o de las cosas como son. ¿Son eidéticos todos los paradigmas de la ficción? ¿Es la *mauvaise foi* el enemigo insidioso, inevitable, cómodo de todos los novelistas?

En fecha reciente Sartre, en la primera parte de su autobiografía,[5] se refirió con extraordinaria vivacidad a los papeles que representaba en su juventud, a las falsedades que le imponía el poder ficticio de las palabras. En el comienzo de la primera Guerra Mundial empezó a escribir una novela sobre un soldado raso francés que capturó al Kaiser, lo derrotó en un combate individual y con ello puso fin a la guerra y recuperó Alsacia. Pero nada anduvo bien. El Kaiser, silbado por los *poilus*, pésimo contrincante para el excelente estado físico del soldado Perrin, y blanco de escupitajos e insultos, se convirtió de alguna manera en "heroico". Peor aún, la paz, que debería haberse concertado al instante en el mundo real, de tener esta ficción una verdadera correspondencia con la realidad, no se produjo. "Casi renuncié a la literatura", dice Sartre. Roquentin, en una situación más sutil pero básicamente la misma, tiene idéntica reacción. Más tarde Sartre habría de descubrir una vez más que el héroe, por mucha asiduidad con que empleemos la horqueta, reaparecerá, y que los espacios, menos obvios, quizás, entre ficción y realidad tienden a abrirse en las estructuras de lenguaje más íntimamente entretejidas. También el joven Sartre, cuando más se identificaba con sus amigos en el *lycée*, solía sentirse "liberado por fin del pecado de existir": ésta es asimismo una expresión de Roquentin, pero Roquentin afirma que se asemeja a ser como un personaje en una novela.

¿Cómo pueden las novelas, contando mentiras, convertir la existencia en ser? Vemos a Roquentin vacilar entre el horror de la contingencia y la ficción de las *aventures*. En *Les Mots* Sartre nos cuenta con aire simpático que él *era* Roquentin, sin duda, pero que también era Sartre, "el elegido, el cronista de los infiernos", para quien toda la novela de la cual habla ahora con tanto desdén era una especie de *aventure*, aunque lo que estaba representado dentro de ella era la "existencia injustificada y amarga de mis semejantes". Todo esto es muy ameno, pero es sólo una forma más de considerar un problema que en un estado de ánimo diferente Sartre juzgaba como serio, es decir, la relación entre las ficciones tal como hacemos uso de ellas en

nuestras crisis existenciales y las ficciones tal como las construimos en libros.

La novela, dice Sartre, no es la vida, sino que debe su poder sobre nosotros, como lo tuvo para él cuando era niño, a que en cierto modo es como la vida. En la vida, comentó en una oportunidad, "todos los caminos están cerrados y no obstante ello debemos actuar. Así, tratamos de cambiar el mundo, es decir, vivir, *como si* las relaciones entre las cosas y sus potenciales estuviesen regidos no por procesos deterministas, sino por la magia". El *como si* de la novela consiste en una negación igual del determinismo, en el establecimiento de una libertad aceptada por la magia. Inventamos *aventures*, las inventamos y les atribuimos la importancia de concordancias temporales con aquellos "momentos privilegiados" a los que sólo nosotros conferimos su prestigio, hacemos que nuestros propios relojes humanos marquen su *tic* en un mundo sin relojes. Y tomamos a un hombre que, por definición, está *de trop* y creamos un contexto en el cual no lo está.

La novela es una mentira sólo en el sentido en que lo son nuestras invenciones cotidianas. El poder que interviene en su creación —la imaginación— es función de la ineludible libertad del hombre. Esta libertad, como lo expresa Mary Warnock, "se expresa en esta capacidad de ver cosas que *no* son".[6] Por su ficción sabemos que es libre. No cabe sorprenderse de que Sartre, como ontólogo y ante la necesidad de describir muchos tipos de conducta ficticia, invente historias con este objeto, pasando así a un punto medio entre la vida y la novela. Los relatos de *El ser y la nada*, de la muchacha con su seductor, del camarero que juega el papel de camarero, son ejemplares invenciones de *mauvaise foi*. Sólo porque se relacionan entre sí por medio de un argumento filosófico explícito y no tienen nada que ver con algo que pueda llamarse trama se diferencian del relato del faro, o del propietario de café enfermo de *La náusea*. Pero, desde luego, esta sola diferencia es muy grande y conviene tener una clara comprensión de la misma. En una palabra, es la forma literaria, algo completamente diferente de la forma del discurso filosófico. Por ejemplo, Sartre admiraba *El extranjero* porque no contenía un solo episodio o imagen superfluos. Supongamos que nuestra novela se refiere a un hombre como necesariamente de más, tiene que convertir a ese

ese hombre y a sí misma en el reverso mismo de lo anterior.

Esta es una razón por la cual *La náusea* es tan fuera de lo común. Uno de los criterios por los que solemos juzgar las novelas es aquello por lo que Sartre juzgó el libro de Camus: por su transfiguración, por así decir, de lo contingente. Pero la novela de Sartre necesita representar en forma muy completa el horror de la contingencia. Afirmar, como lo hace Iris Murdoch, que Sartre la "respeta" equivale a dar una idea muy tenue del papel de la contingencia como antagonista en *La náusea*. Y muy hondamente en la imaginería del libro hay una representación radical de esta guerra entre lo que está *de trop* y lo que no debe estar *de trop*. La contingencia es algo nauseoso y viscoso: se ha sugerido que la figura es en última instancia sexual. Se trata de materia informe, *materia, matrix*. Roquentin cumple en definitiva el papel masculino que confiere forma. Él experimenta la realidad en toda su contingencia, sin las ventajas de la ficción humana. Él resuelve crear una ficción. Entre su experiencia y su ficción está el libro de Sartre. En la medida en que da estructura y forma a las creencias metafísicas expresadas en el tratado, las representa y las niega a la vez. Sartre señaló acerca de la obra de Maurice Blanchot que una metafísica tiene un aspecto diferente dentro y fuera del agua de una novela, y en su propio caso eso no puede evitarse: la novela misma participa en el juego y puede insistir en significados y relaciones que el tratado niega o invalida. Esto es lo que realiza la forma. En algún punto del proceso se unirá con lo que Sartre llama "mala fe". Puede haber una ironía en la decisión de Roquentin de intentar crear una novela "hermosa y dura como el acero", pero es una manera de referirse al intento del propio Sartre de incluir la contingencia en una forma que es, en la medida en que resulta lograda, destructiva de la contingencia. La novela, a pesar de todo lo que teóricamente pueda afirmarse en contra, tiene "limitaciones *a priori*".

El hecho de que es así y de que la novela de Sartre lo demuestra resulta obvio cuando observamos algo de la doctrina que al parecer se falsea con su aparición en forma de novela. Tomemos, por ejemplo, los pronunciamientos de Sartre sobre el pasado. ¿Cómo habrían de aparecer en una novela? El hombre existencialista, con total responsabilidad por sus actos, carece de pasado significativo. Está en un mundo que no sólo

no creó, sino que además no se creó nunca. Su mundo es un caos sin potencialidad y él mismo es la nada puramente potencial. En el mundo "todo es acto". La potencialidad es puramente humana. Ver la cosa *pour soi*, como lo hace Roquentin en el parque, es estar nauseosamente consciente de que "todo es saturación": *mes yeux ne rencontraient jamais que du plein*. Cuando el árbol se estremecía bajo el viento, el estremecimiento no era "el paso de la potencialidad al acto. Era una cosa". Pero el mundo que crea una novela (y que crea *La náusea*) no se asemeja al mundo de nuestra experiencia común, porque es un mundo creado y porque tiene la potencia de una creación humanamente imaginativa. Para Aristóteles la trama literaria era análoga a la trama del mundo en el sentido de que ambas brotaban de la potencia de la materia. Sartre niega tal cosa para el mundo, y niega expresamente, en el pasaje que acabamos de citar, que sin potencialidad no haya cambio. Vuelve a la visión megárica[7] de la cuestión, que Aristóteles se esmeró tanto por corregir. Pero este punto no nos concierne aquí. El hecho es que aun cuando creamos en un mundo megárico no existe la novela megárica como tal, ni siquiera en el caso de *Paterson*. El cambio sin potencialidad en una novela es sencillamente imposible, a pesar de ser aspiración sin esperanza de los escritores del *collage* y de los que barajan el mazo de las palabras. Una novela que realmente pusiera en práctica tal política no podría ser otra cosa que un caos. Ninguna novela puede evitar ser en algún sentido lo que Aristóteles llama una "acción completa". En vista de este hecho, todas las novelas imitan un mundo de potencialidad, aun cuando ello implique una filosofía de la cual reniegan sus autores. Tienen una fijación sobre la imaginería eidética de principio, medio y final, potencia y causa.

Las novelas tienen, entonces, principio, final y potencialidad, aunque el mundo no los tenga. Del mismo modo podemos decir que si bien puede no existir en el mundo algo que se llame carácter, puesto que el hombre es lo que hace y elige libremente lo que hace —y en cuanto afirma que sus actos son determinados por una predisposición psicológica o de otro tipo es un farsante, *lâche, salaud*—, en la novela no puede existir la justa representación de esto, pues si el hombre fuese enteramente libre, podría sin más ni más desaparecer del relato, y si no tu-

viese una caracterización, simplemente no podríamos reconocerlo. Esto es verdad, a pesar de las afirmaciones doctrinarias de la escuela del *nouveau roman* en el sentido de haber abolido el personal como tal: Sartre mismo tiene un intenso compromiso con esa posición, a pesar de no poder aceptar la posición de Aristóteles en el sentido de que a través del personaje se realiza la trama. En resumen, las novelas tienen personajes, aunque no los tenga el mundo.

¿Y el tiempo? Es, en efecto, una creación humana, según Sartre, y afirma que le agradan las novelas porque se preocupan tan sólo por el tiempo humano, un traslado irreversible hacia un futuro virgen, de éxtasis en éxtasis, según sus propios términos, y de *kairos* en *kairos*, según los míos. El futuro es un medio fluido en el cual trato de dar realidad a mi potencia, a pesar de que el final sea inalcanzable. El presente es simplemente el *pour-soi*, "la conciencia humana en su vuelo desde el pasado hacia el futuro". El pasado está envuelto en el *en-soi*; y no tiene relevancia. "Lo que fui no es la base de lo que soy, como no es lo que soy la base de lo que seré": Ahora bien, esto no es el tiempo de la novela. El movimiento hacia adelante está muy bien, y satisface el viejo deseo de saber qué pasa a continuación. Pero la negación de toda relación causal entre *kairoi* dispares, en definitiva fundamental en el tratamiento del tiempo de Sartre, hace imposible la forma, y nunca se nos ocurriría que un libro escrito de acuerdo con dicha fórmula, una serie de epifanías aisladas, puede denominarse una novela. Tal vez ni siquiera podríamos leerla de esa manera: la creación de una novela es en parte el logro de los lectores así como de los escritores, y los lectores intentarán sin cesar proveer las mismas conexiones que suprime el escritor en su esquema. En todas estas formas, entonces, la novela falsea la filosofía.

Simone de Beauvoir menciona en su autobiografía[8] haber dicho a Ramón Fernández y a Adamov algo acerca de la novela que estaba escribiendo en ese momento, *La invitada*. Afirma que es una "verdadera novela, con un principio, un medio y un final". Y lo cierto es que las verdaderas novelas tienen estas características. Una novela realmente sartreana no sería nada más que un medio discontinuo y desorganizado. Además, sería enteramente indeterminada. "Proporcioné una mujer a Marcel", dice de Beauvoir, "y que utilicé como rastro". Del mismo

modo Sartre, en su trilogía *Los caminos de la libertad,* determina muchas cosas, por ejemplo, que Lola disponga del dinero que necesita Mathieu para el aborto de Marcelle. Tenemos aquí un ejemplo de tramado decimonónico. En *La náusea* no hay nada tan flagrante, pero tiene también sus necesarios artilugios e "imposturas".

La novela, por tanto, ofrece una reducción del mundo distinta de la del tratado. Tiene que mentir. Las palabras, pensamientos, pautas de palabra y pensamiento, son enemigos de la verdad, si identificamos todo ello con lo que es posible obtener por medio de reducciones fenomenológicas. Sartre siempre tuvo conciencia, como lo señala en su autobiografía, de que se encontraban en conflicto con la realidad. Cabe recordar la cómica relación de esta antipatía en la novela *Bajo la red,* de Iris Murdoch, una de las pocas novelas realmente filosóficas en idioma inglés. La verdad podría encontrarse tan sólo en un poema mudo o en una novela muda. Tan pronto como habla, comienza a ser una novela, impone causalidad y concordancia, desarrollo, personajes, un pasado que importa y un futuro, dentro de ciertos límites generales, determinado por el proyecto del autor más bien que por el de sus personajes. Ellos tienen sus elecciones, pero la novela tiene su final.*

Suena bien afirmar que el novelista es libre, que como al

* Hay un pasaje notable en el ensayo de Londres de Ortega y Gasset "La historia como sistema" (En *Philosophy and History*, ed. Klibansky y Paton, 1936), que plantea con gran claridad los problemas formulados en términos más notorios por Sartre. Ortega considera el deber del hombre de realizarse a sí mismo. "Invento proyectos de ser y hacer a la luz de la circunstancia. A ella sola llego, ella sola me es dada: mi circunstancia. A menudo se olvida que el hombre es un imposible sin imaginación, sin la capacidad de inventarse una concepción de la vida, de idear el personaje que habrá de ser. Sea un original o bien un plagio, el hombre es novelista de sí mismo... Entre... posibilidades debo elegir. Por tanto, soy libre. Pero, compréndase bien, soy libre por *compulsión*, desee serlo o no... Ser libre significa carecer de identidad constitutiva, no haber suscrito a un ser determinado, poder ser otro diferente del que uno fue"... Esta "inestabilidad" constitutiva es la propiedad humana que falta en las novelas condenadas por Sartre y por Murdoch. Ortega difiere con Sartre en cuanto al uso del pasado, pero cuando afirma que su hombre libre es, lo desee o no, "un Dios de segunda mano" que crea su propia entidad, está muy próximo a Sartre, quien afirma que ser es ser como el héroe de una novela. En un caso la imagen eidética es la de Dios, en la otra, la del Héroe.

joven que preguntó a Sartre si debía incorporarse a la Resistencia o bien permanecer junto a su madre, sea posible decirle: "Eres libre, y por lo tanto, elige, es decir, "inventa". Podemos aun estar de acuerdo en que hasta que haya elegido no conocerá las razones de su elección. Pero existe en la práctica la diferencia siguiente entre el novelista y el joven tal como lo ve Sartre: el joven siempre tendrá libertad exactamente en esta medida. Se quede o no junto a su madre, su decisión no tendrá nada que ver con las próximas que tome. No ocurre lo mismo con el novelista: es más tomista que sartreano y cada elección limitará la siguiente. Tiene que colaborar con su novela. Se desarrolla en la mala fe. Es un mundo en el cual pasado, presente y futuro están inextricablemente relacionados. Que Sartre no haya dejado de reparar en esta dificultad es algo que cabe deducir, diría, de algunas de las cosas que dijo acerca de la novela. El ataque a Mauriac y a las novelas del pasado se basa en la convicción de que son deshonestamente determinadas. Los personajes de una novela cristiana, dice, tendrían que ser sin duda "centros de indeterminación" y no esclavos de una impostada omnisciencia. Podemos hacer de la literatura una fuerza de liberación mediante la negación de tales formalismos. "Para espiritualizar, para renovar, no hay sino este mundo multicolor y concreto, con su peso, su opacidad, sus zonas de generalización, y sus enjambres de anécdotas". Una novela que encare tales cualidades no tendrá forma eidética, o concordancia que sugiera falsos absolutos. Las que los tienen, como las de Mauriac, por ejemplo, han sido manipuladas, pertenecen a un estilo del mundo perimido, reemplazan la realidad por el mito. Pero cuando Sartre considera *El extranjero,* con su presente discontinuo "que elimina todos los lazos significativos que también forman parte de la experiencia", afirma que no es una novela porque, entre otras cosas, carece de "desarrollo", aunque la admira por su economía de organización. Sin embargo, "desarrollo" implica por cierto continuidad y mimesis de la actualización de la potencia, y organización es forma. Posteriormente atacó el *nouveau roman,* que ofrece, como era de suponer, una visión de la realidad de su agrado, en la medida en que es formalista. Es muy difícil dilucidar estas cuestiones, pero resulta bastante obvio que lo que no se tiene en cuenta es la novela misma, el colaborador del cual no pueden liberarse ni el

escritor ni el lector, la fuente de todas las imágenes eidéticas falseadoras.

Daré un ejemplo más de la presión de estas imágenes eidéticas, dedicando unas palabras acerca del héroe. Robbe-Grillet se queja de que Sartre no consiguió lo que se había propuesto en *La náusea,* donde nombra pero no caracteriza la contingencia, aparte de que está conectada y es cronológica según los cánones clásicos. Además, Sartre permite que Roquentin, su protagonista, se transforme en una especie de héroe. Ahora bien, las imágenes de la tragedia y del héroe aparecen cavilosas en el pensamiento existencialista en general. Se ha dicho que la elección existencialista es una adaptación de la escatología cristiana, y deberíamos añadir a dicha categoría el tipo escatológico del héroe. Es por ello que Kott puede hablar de transferir la tragedia y sus héroes al modo del absurdo.[9] Al aceptar su angustia en libertad, el existencialista repite los gestos del héroe trágico en un contexto que no es trágico sino absurdo. En la novela de Camus, por ejemplo, Meursault —el hombre que sin despliegue de heroísmo acepta "morir por la verdad", según lo expresa el autor— es un asesino gratuito y no una víctima gratuita. Pero en muchos sentidos es clara y literalmente un Anticristo, en quien la tradición del heroísmo cristiano se vuelve absurda. Podríamos decir que la meticulosa falta de significado de su vida es exactamente la antítesis de la plenitud de concordancias que hallamos en la vida de Jesús. Sartre da a su antihéroe, en la angustia de la libertad, una carga de responsabilidad que aparece como absurda en el mundo monstruoso de la contingencia, pero es precisamente la carga que en otro tipo de literatura reconocemos como trágica: "cuando un hombre se compromete frente a cualquier cosa, totalmente convencido de que no sólo eligiendo lo que habrá de ser, sino que a raíz de ello es a la vez un legislador que decide en nombre de toda la humanidad: en un momento como éste no puede escapar al sentido de la responsabilidad profunda y completa". Éste es el héroe en un mundo en el que la existencia precede a la esencia, y donde "en el presente, uno está abandonado". Y como el propio Sartre ve con la mayor claridad, pensar en un hombre semejante equivale a pensar en él como héroe de una novela. Si colocamos a un hombre como éste en una novela, irremediablemente se verá oscurecido por la sombra de la imagen eidética del Hé-

roe. Como el Kaiser, derrotado por el soldado raso Perrin y su excelente estado físico, se vuelve *en cierto modo* heroico.

Espero haber aclarado en este punto por qué al referirme a las disonancias entre la ficción y la realidad, en nuestra propia época, consideré que era mejor concentrarme en Sartre. Sus titubeos, retractaciones, inconsistencias, todo ello proviene de su conciencia de los problemas existentes: ¿En qué difiere la novelística de las ficciones existenciales? ¿Hasta qué punto es inevitable que una novela nos dé una versión novelada del mundo? ¿Cómo es posible controlar y sacar provecho de las disonancias entre esa versión y la que da la mente que trabaja en forma independiente de la novela?

Para Sartre fue, en definitiva, como la mayoría de los otros, un problema de libertad. Para Iris Murdoch es un problema de amor, el poder mediante el cual aprehendemos la opacidad de las personas hasta el punto en que no las limitaremos ya forzándolas a aceptar pautas egoístas. Cuando consideran la libertad y el amor, ambos autores están hablando sobre la imaginación. Como cabe recordar, la imaginación es un poder que confiere forma, un poder plástico. Puede requerir, citando palabras de Simone Weil,[10] que la preceda un acto "descreativo" pero por cierto es hacedora de órdenes y concordancias. La aplicamos a todas las fuerzas que satisfacen la variedad de necesidades humanas que se satisfacen por medio de formas aparentemente gratuitas. Estas formas proporcionan consuelo. Si mitigan nuestra angustia existencial es porque cedemos a la debilidad de colaborar con ellas, así como colaboramos con el lenguaje para comunicarnos. Estemos o no predispuestos a aceptarlas, las aprendemos como aprendemos un lenguaje. Desde cierto punto de vista son "los hijos heroicos que engendra el tiempo/ Contra la idea primera", pero desde otro destruyen mediante la falsedad la angustia heroica de nuestra soledad presente. Si aparecen bajo formas ridículamente falsas las rechazaremos, pero cambian con nosotros, y cada acto de leer o escribir una novela es una aceptación tácita de ellas. Si arruinan nuestra inocencia, debemos recordar que el ojo inocente no ve nada. Si nos hacen sentir culpa, nos permiten, como ninguna otra cosa, subordinar la apariencia de las cosas a los deseos de la mente.

Terminaré hablando algo más acerca de *La náusea,* el

libro que elegí porque a pesar de ser una novela, refleja una filosofía que, en la medida en que tiene forma de novela, debe contradecir. En cierto sentido es lo que Philip Thody llama "ilustración extensa" de la contingencia del mundo y de lo absurdo de la situación humana.[11] Thody añade que la tarea del novelista consiste en "vencer la contingencia", de modo que si la ilustración fuese demasiado extensa la novela sería mala. Sartre mismo provee una fórmula más completa al afirmar que "el objeto final del arte es rescatar el mundo revelándolo como es, pero como si tuviese su fuente en la libertad humana". Esta afirmación cumple dos fines. Primero, une las ficciones del arte con las de vivir y elegir. En segundo lugar, significa que la humanización de la contingencia del mundo no puede lograrse sin una representación de tal contingencia. Esta representación debe ser tal que provoque el debido sentimiento de horror ante la total diferencia, la total falta de forma y la total inhumanidad de lo que debe humanizarse. Además, debe ocurrir en forma simultánea con el *como si*, el acto de la forma, de la humanización, que alivia el horror.

Este reconocimiento de que la forma no debe retroceder hacia el mito y de que la contingencia debe ser formalizada, convierte a *La náusea* en una especie de modelo de los conflictos de la teoría contemporánea de la novela. ¿Cómo hacer justicia a una realidad caótica, viscosamente contingente, y a la vez rescatarla? ¿Cómo justificar los comienzos, crisis finales y ficticios, el atavismo del personaje, que no podemos evitar que crezca; según la figura de Yeats, como la ceniza en un palo en llamas? La novela terminará. Podrá evitarse un final definitivo, pero habrá un cierre: un falso punto final, un "agotamiento de los aspectos", como dice Ford, una vuelta irónica al origen, como en *Finnegan's Wake* y *Comment c'est*. Quizás el libro termine anunciando que ha dado las claves para otro, en el cual la contingencia sufrirá una derrota, la novela que Marcel podrá escribir después de la experiencia descrita en *El tiempo recuperado*, o Roquentin al final de *La náusea*.

Pero el libro de Roquentin es sólo parte del libro de Sartre; si existe aquí una verdadera novela, un agente de la libertad humana, tiene que ser de Sartre, no de Roquentin, cuya novela la nunca podremos leer. Y evidentemente Sartre conocía la falacia de la forma imitativa: su libro, si bien rodea al héroe de

imágenes de falta de forma, inhumanidad, náusea, no será en sí mismo carente de forma ni viscoso ni inhumano, como tampoco podrá repetir la presunción formal de la novela del siglo XIX, ni la arrogante omnisciencia de Mauriac. Actúa aproximadamente entre estos extremos: en la figura familiar de George Eliot, es la vela que forma diseños con las rayaduras hechas al azar en el espejo. Este diseño tiene tanta importancia desde el punto de vista humano, que la contingencia no es más que el material de que se sirve. Robbe-Grillet pensó en ello al recordar el comentario de Mallarmé de que el mundo existe *pour aboutir à un livre*. Sin embargo, esta contingencia tiene que estar allí, pues de lo contrario nuestro *como si* será mera fantasía y no tendrá relación alguna con la tarea humana básica de la autoinvención imaginativa.

Sartre comenzó *La náusea* como obra episódica y las prácticas de Roquentin así lo reflejan, pero la necesidad de una estructura se hizo imperiosa. No basta con escribir *comme les petites filles*. Se da comienzo a algo que debe tener un final consonante: *quelque chose commence pour finir*. Habrá orden. El primer título del libro era *Melancholia*,[12] recordando el grabado de Durero. La melancolía no es tan sólo una enfermedad, también es la patrona de la creatividad. Sola y desesperada entre todos estos objetos infinitos, plano y esfera, cuchillo, cabra, equilibrio, sólido irregular, habrá de descubrir un orden. Este descubrimiento es consecutivo a la experiencia de la contingencia, y nunca puede lograrse sin imaginación, simplemente rastreando entre las cenizas del *en-soi*, el vaciadero del pasado. Es por esta razón que Roquentin, cuando lo conocemos por primera vez, es un historiador. Practica el estudio de aquello de lo cual el arte nos permite escapar. Observamos su creciente fastidio y por fin rechaza a M. Rollebon. La asociación de este puntal de la historia con el repugnante elemento de contingencia está inexplícita, lograda mediante una de esas falsificaciones que constituyen la lógica de la novela, en la cual la colocación representa más que contingencia. "M. de Rollebon me aburre. Me levanto. Me muevo a través de esta luz pálida. La veo cambiar sobre mis manos y sobre la manga de mi chaqueta. No puedo ni empezar a decir cuánto me repugna." ¿Cómo habrá, entonces, de contener, transfigurar la realidad? No por medio del patético método mecánico del Autodidacta,

cuya asimilación alfabética del conocimiento no hace más que triturar más finamente aún la ceniza sin sentido de la contingencia. Tampoco lo hará por medio de las ficciones de los *salauds* tal como los ve en la galería de arte, ni del médico, que utiliza las convenciones como coraza contra la angustia de su propia libertad. Es necesario hacerlo por medio de una ficción que no sea fraudulenta.

Una ficción semejante es la canción *Some of these days* (Un día de éstos). Esta frágil pieza crea una duración humana, destruye el desorden y el tiempo muerto del mundo. No contiene nada que sea sólo un hecho. Sus momentos, tal como aparecen, son *aventures*. Esto es lo que hace falta. Hay otros indicios de la misma transfiguración: una partida de naipes tiene sus *aventures*, podemos considerar que la vida las tiene y en realidad que tiene una estructura de ellas, de manera que llega a parecerse a una novela... Pero cuando Roquentin experimenta la secuela metafísica derivada de haberse entregado a tales pensamientos, se dice a sí mismo: "Cuidado con la literatura". El *como si* de la novela no es tan fácil de aplicar a la vida. En la vida no hay comienzos, esas "fanfarrias de trompetas" que implican estructuras "cuyos contornos se pierden en la niebla". En una novela el principio implica el final: si creemos comenzar por el principio, "Era una tarde hermosa de 1922. Yo era auxiliar de notario en Marommes", en realidad estamos comenzando por el final. Todo lo que parece fortuito y contingente, en lo que sigue está en realidad reservado para un beneficio posterior de significado en alguna estructura concordante. Esto, como se recuerda Roquentin y como se lo recordó el joven Sartre, distingue las novelas de la vida, y representa el peligro de los argumentos tendientes a confundir ambas cosas. Mediante un ejemplo de falseamiento lleno de imaginación, Sartre ilustra indirectamente este punto en un pasaje en el que hace un contrapunto entre "una conversación real" en un restaurante, con una conversación en *Eugénie Grandet*. Las dos pertenecen a órdenes diferentes en la vida y en el tiempo. Así, también, cuando Roquentin, durante su paseo dominical siente que por una excepción hay aquí *aventure*, lo que dice es que esto le da una sensación de ser que es propia no de la vida sino del arte: "Sucede que soy yo y que estoy aquí... estoy tan feliz como un héroe de novela". Frente a una elección perfectamente común

en la vida, el sentido de vivir en una novela lo abandona inmediatamente. Pero sin duda alguna él *está* viviendo en una novela. Así mantiene Sartre la unidad de lo contingente y la estructura de las *aventures* en una disonancia que conduce al descubrimiento.

El falseamiento por el cual se logra esto —utilizo la palabra empleada por E. M. Forster, que significa algo beneficioso— no es el falseamiento de los cobardes y de los *salauds*. Un crítico francés pensaría en este punto en Gide más bien que en Forster, y Claude Edmonde Magny[13] establece la diferencia entre "hacer trampas" —lo que hace el artista— y "falso hacer trampas", la trampa de mala fe de los *salauds*. El novelista hace trampa disponiendo colocaciones que, por encontrarse él con nosotros en un contexto que ambos comprendemos, tal como podríamos comprender la esencia y las reglas de un juego, no consideraremos como fortuitas, en las cuales habremos de descubrir relevancia y ritmo. *La náusea*, como cualquier otra novela, tiene una cantidad de recursos de este tipo. Al descubrir, como lo hace Roquentin, que la raíz del árbol está "debajo de toda explicación", inventamos, porque somos libres, lo que tiene cualidades capaces de satisfacer los deseos de la mente: un círculo, dice Roquentin, pero podría haber dicho una novela. En la realidad no existen círculos ni novelas. Cuando Anny da a Roquentin el beso que sella una relación, está sentada sobre una planta de ortigas. Si la vida fuese como "una obra de arte" esto no ocurriría. Lo interesante en *La náusea* como investigación de la forma novelística es, desde luego, que las ortigas estén allí. Si el mundo de las palabras habrá de tener valor, si habrá de distinguírselo de las ficciones protectoras de los *salauds* de los novelistas del siglo XIX, las ortigas tienen que estar allí.

¿Por qué elegir entonces como exponente principal de las satisfacciones del arte la canción *"Some of these days"*? Esto es, desde luego, una forma más de impostación. La canción es una mínima obra de arte, la más pequeña de la verificación concebible a la contingencia. En su compás de tres minutos, los autores se hacen héroes de una novela, dice Roquentin: "se lavaron a sí mismos del pecado de existir". Crearon principio y final artificiales, una duración diminuta pero humana en la que todo, entre esos puntos, está ordenado. En una ficción, ese mi-

nuto humano desafía y niega el puro ser del mundo. Si el existencialismo es un humanismo, también lo es esta canción, y también lo es la novela. Fredric Jameson[14] nos muestra que *La náusea* está llena de falsos comienzos y finales. Las oraciones individuales están apocalípticamente cargadas de finales ficticios y a medida que la narración se desarrolla, el final definitivo comienza a ejercer una atracción gravitacional sobre las aventuras y no aventuras que de este modo adquieren la categoría de aventuras y por último distinguen la obra de una naturaleza no humana. Por último, no hay "facticidad", la novela es no-contingente. De otro modo sería una cháchara incoherente de diálogo no escorzado, un desordenado apagar de cigarrillos, una serie de hechos sin concordancia. En contraste con las obras que pertenecen totalmente al dominio de la ficción, *La náusea* representa un mundo del cual podríamos decir lo siguiente: su forma tiene elementos de lo eidético, pero sobre tales imágenes se superponen otras nuevas de contingencia. Así se hace aceptable la forma heredada, por un tiempo, al menos, para aquellos cuya vida detrás de la pantalla de las palabras no les ha cerrado del todo los ojos a la naturaleza del mundo. La forma de *La náusea* es instructiva como disonancia entre la humanidad y la contingencia. Descubre una nueva manera de establecer la concordancia entre la mente humana y las cosas tal como son.

Cuando afirmo que esto es característico de la narrativa moderna no quiero significar, por cierto, que la asociación de la conciencia con la nada, y del ser con una falta de sentido caprichosa y agitada, un engrudo repelente, sea una posición intelectual necesaria. Lo que es muy característico de la posición general de Sartre es su tratamiento de la narrativa como un objeto que no inspira la menor confianza pero que al mismo tiempo resulta indispensable desde el punto de vista humano. En la novela, donde existe un elemento inevitable de falsedad y una herencia igualmente inevitable de imágenes eidéticas, esta desconfianza frente a lo indispensable da lugar a esa constante *recherche* de la cual hablan los nuevos teóricos. La *recherche* en sí no es nueva; si bien se le ha acelerado como rasgo permanente del género, que siempre se ha visto amenazado por un lado por la necesidad de remedar la contingencia, y por el otro, por el poder de consolación que tiene la forma. En suma, las

presiones que exigen su constante alteración son la angustia y la mala fe. En cuanto a la segunda, procede de una adhesión acrítica o bien cobarde a los paradigmas. Sin embargo no es posible desprenderse de ellos, y lo que puede parecer la impureza necesaria del desenlace se refina a través de una investigación más profunda. ¿Cómo podemos nosotros, en un medio necesariamente impuro, lavarnos el pecado de existir? He aquí el porqué del rigor de los teóricos, de las novelas en las que el lector es el único personaje, y el tiempo, exactamente el suyo propio; tanto que se mide la duración del libro según el tiempo que lleva leerlo, como la duración de la película *Marienbad* es los noventa minutos que pasamos viéndola.

Supongo que un rigor extremado podría destruir los paradigmas y con ello la novela. Admito que de todas las afirmaciones hechas por Robbe-Grillet la más desconcertante es, para mí, que en este nuevo realismo el lector común puede por fin encontrarse a sí mismo.[15] Repite tal afirmación en una entrevista aparecida en *Le Monde* (7-13/X/1965). "Mi intención es hacer cine popular y literatura popular... He vuelto a descubrir en mí el arsenal entero de la imaginación popular." "Mmm", murmura el autor de la entrevista. Personalmente encuentro que el tono de la novela de Sartre es más profundo que el de los libros que son, en cierto sentido, sus vástagos, aunque más no sea porque Sartre comprendió que aun cuando la *donnée* es que nada está dado, sigue siendo un hecho que no todo puede ser nuevo. Su héroe, su comienzo y su final, sus concordancias, no son nuevos en este sentido. Crecen a la sombra de comienzos, finales y concordancias anteriores y de héroes también anteriores. De no haber existido en este mundo novelas que condenar, *La náusea* no podría haber sido concebida, y puede ser que *El ser y la nada* tampoco.

La náusea, como acabo de señalar, tiene su progenie. La investigación no ha cesado. Michel Butor, por ejemplo, dice que la novela "está desarrollando en su interior los elementos que habrán de demostrar cómo se relaciona con el resto de la realidad, y cómo ilumina la realidad. El novelista empieza a saber lo que hace y la novela a decir lo que es". Este juicio parece ser, una vez más, muy característico de la etapa de la "investigación" que hemos alcanzado, el uso de las ficciones para la exploración de la narrativa. En cuanto a la realidad, este neo-

rrealista (término desconcertante, cuando pensamos que se lo aplica no sólo a Butor sino también a C.P. Snow) no da nada por supuesto. "Nunca", dice Peter Brooks, "se ha referido la novela tanto a sí misma, y a pesar de ello, nunca ha estado tan comprometida con la realidad."[16] Esto es quizás una exageración, una manera de llamar a *L'Emploi du temps* la gran novela moderna. Yo no afirmaría tal cosa ni aun tratándose de *La náusea*, pero sin duda ambas obras figurarán entre las que nuestros sucesores habrán de analizar al considerar lo poco, o tal vez lo mucho que nos confundió en el pasado la cuestión referente a qué cabe recibir sin reservas del pasado en nuestra crisis, y cómo, con una conciencia tan enfermiza de la naturaleza y los motivos de nuestra mendacidad, comprendíamos las relaciones entre la ficción y la realidad.

NOTAS

1. Véase Ortega y Gasset, J., *Meditations on Don Quixote* (Meditaciones del Quijote) traducción de Evelyn Ruggs y Diego Martín, Nueva York, 1961, págs. 135 y sigs.

2. Véase "Against Dryness", *Encounter*, enero de 1961.

3. Véase A. S. Byatt, *Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch*, Londres, 1965.

4. Véase Paul Tillich, *The Courage To Be*, Londres, 1952. (Hay versión española, Laia, Barcelona, 1972.)

5. Véase J. P. Sartre, *Les Mots*, París, 1964. (Hay versión española, Losada, Buenos Aires, várias ediciones.)

Otros trabajos considerados en este capítulo son *L'Être et le néant*, París, 1964. (Hay versión española, Losada, Buenos Aires, varias ediciones.) *La Nausée*, París, 1938. (Hay versión española, Ayma, Barcelona, 1980.) *Les Chemins de la Liberté*, París, 1945, 1945, 1949. (Hay versión española, Losada, Buenos Aires, varias ediciones.) *The Age of Reason, The Reprieve, Troubled Sleep*, Nueva York, 1947, 1947, 1950, *Literary Essays*, traducción de Annette Michelson, Nueva York, 1955, *Qu'est-ce que la littérature?* (En *Situations II*, París, 1948) (Hay versión española, Losada, Buenos Aires, varias ediciones.) *L'Existentialisme est un humanisme*, París, 1946. (Hay versión española, Losada, Buenos Aires, 1949.)

6. Véase Mary Warnock, *The Philosophy of Sartre*, Londres, 1965, página 12.

7. Véase W. D. Ross, *Aristotle*, Nueva York, 1959, pág. 173. (Hay versión española, Editorial Charcas, Buenos Aires, 1980.)

8. Véase *La force de l'âge*, París, 1960, Londres, 1965, pág. 543. (Hay versión española, EDHASA, Barcelona, 1980.)

9. Véase Jan Kott, *Shakespeare, Our Contemporary*, traducción de B. Taborski, Nueva York, 1964.

10. Véase Simone Weil, *La Pesanteur et la grace*, París, 1947, traducida bajo el título de *Gravity and Grace*, por Emma Crauford, Londres, 1952, página 28.

11. Véase Philip Thody, *Jean-Paul Sartre*, Londres, 1960, pág. 14.

12. Véase Simone de Beauvoir, *op. cit.*, pág. 284.

13. Véase C. E. Magny, "The Duplicity of Being", en *Sartre* (Twentieth Century Views), editado por Edith Kern, Englewood, New Jersey, 1962, págs. 21 y sigs.

14. Véase su *Sartre: The Origins of a Style*, New Haven, 1961.

15. Véase Alain Robbe-Grillet. *Pour un Nouveau Roman*, París, 1963. Págs. 165. (Hay versión española, Seix Barral, Barcelona, 1973.)

16. Véase su "In the Laboratory of the Novel", en *Dedalus*, Primavera, 1963, págs. 255 y sigs.

VI

Reclusión solitaria

En verdad, si bien nuestro elemento es el tiempo,
no estamos adaptados a las largas perspectivas
que se abren a cada instante en nuestras vidas.
Ellas nos ligan a nuestras pérdidas...

PHILIP LARKIN

En esta lección, la última de la serie, trataré de cubrir la mayoría de los temas propuestos en las anteriores, si bien no tengo mayores esperanzas de presentar en ella una clave maravillosa que haga de las otras un conjunto útil y sistemático. Así sería si yo fuese el maestro descrito en el poema, aquel "más severo, más implacable maestro" que

> *extemporizaría*
> *Prueba sutil e insistente de que la teoría*
> *De la poesía es la teoría de la vida,*
> *Tal como es, en las intrincadas evasiones del cómo,*
> *En cosas vistas y no vistas, creadas de la nada,*
> *Los cielos, los infiernos, los mundos, las tierras anheladas.*

Tengo el programa de este maestro, pero no sus poderes. "La vida/ tal como es, en las intrincadas evasiones del como" es el tema que trato, en la medida de mis posibilidades. Y me complace haber hablado de Sartre en mi última lección, pues él sabía que las ficciones, aunque tiendan al absurdo, son necesarias a la vida, y que se vuelven muy intrincadas porque tenemos el conocimiento desolador de que el "cómo" y el "es" no son realmente una unidad. Ninguna de nuestras ficciones es la ficción suprema.

El hecho de saberlo crea en nosotros, en un grado sumamente doloroso, el estado al que Sartre llama "necesidad" y Stevens "pobreza". Aparentemente está de más decir que este poeta, en esta época, habla con mayor actualidad y comprensión para mí que ningún otro, en especial cuando alude a las ficciones, las auténticas consolaciones para la soledad del hombre:

Nativos de la pobreza, hijos de la malheur,
La alegría del lenguaje es nuestro seigneur.

Ésta es una forma de referirse a una pobreza imaginativa reciente en términos de algo mucho más antiguo, que las palabras no podrán mitigar. Y sin embargo, las dos situaciones convergen a veces y se confunden. Estar solo y ser pobre es, en cierto sentido, la suerte de todos, pero algunos han estado solos y pobres en un sentido muy literal, de una manera desconocida para los demás, y en esta reclusión solitaria algunos de ellos han sometido a prueba la alegría del lenguaje como medio de proyectar su humanidad sobre un medio hostil. Vale la pena que consideremos por unos instantes el libro escrito por uno de estos hombres. Será la mejor manera de introducir el material que trataré en esta última lección.

Christopher Burney, autor de *Solitary Confinement*[1] fue agente británico en la Francia ocupada. La obra comienza después de su captura, en un momento en que para él la soledad y el confinamiento no eran más que simples conceptos sin mayor peso real. Lo que sigue es un estudio de estos conceptos a medida que adquieren realidad. No debo referirme a Burney como si fuese un *Homo*, un hombre capacitado en todo sentido para representar la humanidad. Su valor y su inteligencia son excepcionales y, es oportuno señalarlo, pertenece a la clase alta inglesa. Su "proyecto" está teñido por la educación que ha recibido. Un hombre educado según pautas francesas, por ejemplo, no habría retenido, quizá, esa inocencia metafísica en cuyo medio las ficciones filosóficas de su cautiverio toman sus propias formas imprevistas. Se trata de un libro sobre el mundo que inventa un hombre en estado de verdadera pobreza y soledad y con un mínimo de ayuda de formas prefabricadas. Por su intermedio podemos llegar a comprender algo de la forma en que el mundo adquiere forma para la mente en estado de verdadera pobreza. Ciertamente, puede decirse de este autor que es uno de aquellos "hijos heroicos que crea el tiempo / Contra la idea primera".

Dentro de su celda, Burney tiene dos intereses principales: su apetito y sus pensamientos. Controla el primero de diversas maneras, por medio de trucos, ordenando su lenta derrota a través de las horas del día. Pero el segundo, sus pensamientos,

se vuelve obsesivo. Cuando el hombre en la celda contigua intenta comunicarse con él por medio de golpes en la pared, lo rechaza. El pensador no quiere interferencia alguna con sus figuraciones privadas. Burney no se congratula por ello. Sabía de su propia pobreza y podría haber hallado algún valor en el conocimiento de la de otro. "Ser capaz de combinar la solidaridad en una misma situación con la diversidad en el propio estado tiene que ser el logro mayor de la raza humana", dice, haciendo gala de gran penetración, ya que tales son las condiciones de la tragedia. Lo que hace del libro de Burney una obra, por así llamarla, "postrágica" es su necesidad de comprender la propia situación por sí solo. En la prisión se encuentra, paradójicamente, libre, dentro de los límites impuestos por el hambre y por el "ansia animal de vagar". En esa libertad, que es la libertad de la aceptación, de la verdadera pobreza, su mente le permitió imponer su humanidad al mundo. Por este acto la realidad se transfigura, como por un acto de amor. "Abajo, en el lecho de piedra", escribe, "la vida se convierte en un amorío de la mente, y la realidad, en la amada eternamente misteriosa". La experiencia fue terrible, pero no tener el recuerdo de ella significaría renunciar además a "esa extraña y fiel fraternidad de las ventanas y a aquellos momentos en que el ojo de la mente, como un prisma inquieto, era capaz de ver la realidad como si no fuera más que un contorno contra la luz de la verdad que apenas se discierne". Así son las consolaciones de la pobreza.

El valor y la integridad intelectual de este escritor están mucho más allá de lo que la mayoría de nosotros podríamos exigir de nosotros mismos, y sin embargo, es válido buscar en los movimientos de su mente ciertas ficciones características en estado puro. Mencionaré algunas de ellas. El prisionero tiene conciencia de que en su soledad y libertad ha logrado lo que no habría sido posible entre las improvisaciones de la vida normal, un mundo objetivo y ordenado. Al recordar *El cuento del hacendado*, llama a este mundo estructurado "muy bien corregido".

> *Como fueron sus centros y argumentos*
> *Y su conveniencia desproporcionada*
> *Para sus ecuaciones en cada cosa.*

Cuando reflexiona sobre la plenitud de esta estructura, el héroe no puede evitar el problema del mal. Lo soluciona reinventando la teología del mal como privación. Insiste en este análisis y vuelve a descubrir, como en el espectroscopio, una filosofía neoplatónica de la luz. Hay que encarar otro problema, el problema del determinismo y del libre albedrío. Desecha las explicaciones mecanicistas como fantásticas, pero al considerar el libre albedrío, desde el punto de vista de su propia práctica (¿Debo comer mi pan de una sola vez, o debo espaciarlo?), se ve obligado a admitir que las explicaciones conocidas adolecían siempre de una falla fundamental: "se decía que la cualidad de una acción estaba determinada por un acto de volición que supuestamente la precedía, mientras que ahora yo creía que la conciencia del valor de cualquier acción era esencialmente reflexiva y sólo en términos groseros era posible hacer preceder la acción por un proceso de imaginación anticipatoria que, a su vez, era un acto de reflexión.../ Ante este pequeño descubrimiento, todas las paradojas de la libertad de los seres humanos contra la omnipotencia de Dios se disolvían". Así, en la pobreza, sobre el lecho de piedra, se formulan nuevamente los antiguos problemas, y la mente descubre "lo que será suficiente".

Burney tuvo que crear dos variedades de ficción. Además de inventar sus "propias ecuaciones en cada cosa", hubo de inventar historias para la Gestapo. Estas historias debían cumplir ciertas condiciones: sin que dijesen la verdad, debían convencer a un auditorio escéptico. En realidad eran experimentos sobre el *verismo* en la novelística. Exigían un personaje, una situación y un diálogo absolutamente verosímiles. Si fallaban, el novelista —recordemos que él era literalmente pobre, como lo somos nosotros en sentido figurado— sería destruido por sus críticos. El requisito de la verosimilitud pesa como una maldición sobre su narrativa.

> "Cuando estuvimos cerca de Pau... una herida sin curar causaba tantos sufrimientos a mi compañero que tuvimos que descansar un poco." Llegué a atribuirme la herida a mí mismo, hasta que recordé que no tenía una cicatriz que probara lo que estaba diciendo.

Bajo la presión crítica revisa un poco el cuento, de modo que un interrogador sagaz y razonablemente amable no le encuentre falla alguna. En un sentido, el momento de triunfo en este ejercicio tiene lugar cuando el interrogador le estrecha la mano y le dice: "Adiós. No creo una sola palabra de lo que me ha dicho". Lo mismo podríamos decirle nosotros a los Goncourt si la calle fuese el tiempo y ellos estuviesen al final de la calle.

Pero una vez más en la celda, las satisfacciones ficticias no se obtienen por medio de los paradigmas del *verismo*. Es más difícil salvar la propia humanidad que la propia vida. Es una cuestión, dice Burney, un orden abstracto "oscurecido por la tosquedad de lo real". Este oscurecimiento se ha de inferir no sólo en el mundo físico, sino también en los hombres, ya que cada hombre, tosco y real, está "doblado por una expresión abstracta de sí mismo". Puesto que la ética es la relación entre este gigante de la ficción y el animal humano, las soluciones éticas son estéticas. Nos interesan las ficciones de relación. Así, la soledad es un "ejercicio en libertad" y la libertad consiste en inventar, para todo lo que tiene de fortuito y casual la vida, ficciones de relación.

Burney comenta que el movimiento de su mente a menudo lo llevaba a "Américas densamente pobladas, anteriores a Colón". En esta auténtica pobreza todo debió ser reinventado, hasta el reloj. Necesitaba un reloj no porque las divisiones convencionales del tiempo tuviesen importancia inmediata, sino por razones parecidas a las que movieron a los primeros monjes a crearlos. Ellos necesitaron relojes para una observación más devota de los oficios, y Burney porque necesitaba captar la presión creciente del final que se aproximaba. Mientras su cautiverio fuese semejante al de un cuento en el sentido de que sus momentos habrían de adquirir su significado a través de un fin, tenía necesidad de sentir la inminencia de éste. "No sufrimos el paso del tiempo vacío, sino la lentitud del suceso esperado que habrá de ponerle fin". Si no es posible sentir el tiempo como sucesivo, este final deja de tener efecto. Sin el sentido del transcurrir del tiempo, dejamos virtualmente de vivir, perdemos "contacto con la realidad". Así el prisionero inventa un reloj, la sombra que proyecta un alero sobre una pared que alcanza a ver a través del vidrio quebrado de su alta ventana. No

es posible encarar el tiempo como algo tosco y real, como un depósito de lo contingente, uno lo humaniza por medio de ficciones, de la sucesión ordenada y el final.

El fin definitivo, la muerte, es otra cosa que no podemos encarar con toda su inhumana brutalidad. Burney podría haber muerto cualquier día y constantemente pensaba en la muerte. Pero "Muerte es una palabra que no ofrece un blanco real al ojo de la mente", observa Burney. Si imaginamos que nos fusilan, que un pelotón de soldados retira nuestro cuerpo en una carretilla, nos engañamos a nosotros mismos sustituyendo nuestro cuerpo con el de otro o con un muñeco impersonal. Nuestra propia muerte nos está oculta. Este engaño, como los que consideré en mi última lección, puede ser mal o bien intencionado. En su forma maligna aparece en la figura del médico en *La náusea*, pero en su forma benigna es la tragedia, que en una época era nuestra forma de introducir el tema de la muerte oculta para nuestra imaginación llena de resistencia. No obstante, Burney vuelve más atrás de la tragedia a una escatología más simple. Sus ficciones tienen que ver con el "desde ahora". Crearlas, comenta, es un proceso "tan natural como comer". La razón para ello es que "tenemos un vacío, un secreto perfecto, que se nos propone como nuestro propio fin; y de inmediato emprendemos la tarea de llenarlo".

Las ficciones paradigmáticas, el cielo y el infierno de su infancia hacen presión sobre su pensamiento, pero él las rechaza. ¿Por qué? Por las razones que he mencionado en otro punto: nuestro escepticismo, nuestros principios cambiados en cuanto a la realidad nos obligan a desechar las ficciones cuando explican y consuelan demasiado. Burney desarrolla un sentido de la impotencia de sus ficciones, pero ellas continúan dotadas de una extraña fidelidad al modelo. Cae luego en una ingenuidad muy poco intelectual, como los apocalípticos considerados de mi primera lección, y bruscamente inventa un final que le conviene. "Una cosa es incuestionable. No puedo seguir estando aquí en Navidad... Esto era un axioma." Cuando llega Navidad y sigue aún en la prisión, advierte la necesidad de tal falta de confirmación: "Había hecho necesario para mí equivocarme al fijar el límite en primer lugar". Sin embargo, pasa el día de Navidad en la misma forma que las sectas milenaristas cuando no se confirmaba la profecía, calculando nuevamente la fecha por el

tiempo que necesitaban los Aliados para reunir la cantidad necesaria de tanques y de lanchas de desembarco. "Lo esencial, aunque no lo sabía entonces, era tener un límite que hiciese al tiempo finito y abarcable." Al parecer, esto es esencial, sea la propia pobreza real o figurada. Los segmentos de tiempo que no están puntuados por el significado derivado del final son algo imposible de soportar.

Todos los tipos de ficción, sean heredados o bien inventados, ingenuos o complejos, se combinan en la mente que busca la libertad en medio de la pobreza. Son todos parte del mundo de las palabras, del engaño que da vida al mundo. Burney consideró el lenguaje y aisló un aspecto de él que le recordaba una broma o un juego familiares, una forma de cortocircuitar las ininteligibles complejidades dejando que una palabra compartida trabajase en los diversos contextos: amor, por ejemplo, que puede elevarse desde la carne hasta el cielo y luego descender otra vez. Pensaba mucho en los grandes chistes compartidos por la familia que parecen mutuamente contradictorios y de significado inestable, por ejemplo las parábolas del Nuevo Testamento: en sus significados contradictorios dan la impresión de estar separadas de los evangelios consoladores donde se las ubica, como si contaran con nosotros para que hagamos el esfuerzo de la concordancia, nosotros, hombres ateridos y hambrientos sentados en una celda y pensando en el hijo pródigo y en los lirios del campo. ¿Era él el hijo pródigo, o el hombre que se encontró entre ladrones? Uno alimentaba la esperanza, el otro, no. "Todo el Evangelio se convirtió cada vez más en una estructura de paradojas, cuidadosamente equilibradas de manera que cada afirmación pudiese contrarrestarse por medio de otra, y ninguna de ellas con absoluta precedencia sobre las otras. La oveja descarriada, las vírgenes tontas, el hijo pródigo y el hombre con un talento, constituían un laberinto impenetrable." Otra frase en la misma obra hablaba en sentido directo: "Pues todos nuestros días transcurren en Tu ira. Pasamos nuestros años como un cuento que se narra". Es condición para que una explicación sea satisfactoria desde el punto de vista humano que el cuento concordante incluya la ironía, la paradoja y la *peripeteia*; que sacar sentido de aquello que está para darlo sea una actividad que incluye la aceptación de pautas inexplicables, laberintos de contradicción.

El epígrafe de *Reclusión solitaria* es un pasaje del último acto de Ricardo II, y debo confesar que nunca tuvo un sentido tan exquisito para mí antes de haber leído el libro de Burney.

> *Pues ningún pensamiento se pone en duda. Los mejores, aquellos que hablan de las cosas divinas, están mezclados con escrúpulos y ponen la palabra misma contra la palabra, como por ejemplo:* Venid, vosotros los humildes *y luego otra vez:* Es más difícil entrar que pasar un camello por el ojo de una pequeña aguja. *Los pensamientos cuyo objeto es la ambición conciben milagros imposibles: que estas vanas y débiles uñas me abran paso a través de las nervaduras de piedra de este duro mundo, de los ásperos muros de mi prisión; y como no pueden, mueren víctimas de su propio orgullo.*

Estas reflexiones surgen del "estudio" de Ricardo al "comparar / Esta prisión en que vivo con el mundo". Del mismo modo Burney estudia, desea hallar el sentido que, cuando fallan los pensamientos ambiciosos, puede hallar la pobreza de este mundo, y el sentido de las ficciones de la pobreza. La evidencia es paradójica, contradictoria; el lenguaje, inestable. La palabra es puesta contra la palabra y sobre todo, el apetito de esperanza y consuelo es invencible. Sea lo que fuere que ofrezca esperanza y consolación, es igualmente humano e imperioso, y sin ello nada podrá tener sentido durante mucho tiempo. El caso es que la cuestión es si las explicaciones y consolaciones pueden "reconciliarse con esa escudilla de sopa podrida".

Me he referido a Burney en términos discursivos para que nos sea posible pensar su libro como si se tratase de un modelo de un género de confinamiento solitario más general, de las ficciones e interpretaciones de los seres humanos que "hacen tiempo" imaginando finales y concordancias. "Los hombres mueren porque no pueden unir el principio con el final", pero vivir es intentar hacerlo. Nos damos significado inventando el tiempo crítico, como la sombra del alero. Las ficciones fracasan al fin bajo la presión de eso que se dice James llamó, en sus últimas palabras, "por fin, la cosa verdaderamente distinta". Pero entretanto tenemos nuestros juegos de predicción, nuestros chistes familiares como *El rey Lear*, nuestros paradigmas antropomórficos del apocalipsis. Tenemos un proyecto común, la verdad en la pobreza, y una necesidad común, la solidaridad de situación en diversidad de estado. La imaginación libre crea

interminables tramas sobre la realidad, trata de hacer que nuestros proporcionales se ajusten en todo a nuestras ecuaciones. Nuestro sentido común nos hace ver que, sin la paradoja y la contradicción, nuestras parábolas serán demasiado simples para una pobreza tan compleja, demasiado consolatorias para consolar. Nuestro estudio, como el de Ricardo, debe tener cierta complejidad y un sentido del fracaso. "No puedo hacerlo, pero a pesar de todo lo haré con ahínco", dice.

Pues aquí estamos, en el mismo medio, y como Ricardo, reinventando el mundo desde el interior de una prisión. Quizás la autonomía de las formas, de la cual tanto oímos hablar en la crítica del romanticismo, el simbolismo y el postsimbolismo, haya sido una manera más de encarcelamiento. Quizás las formas autónomas que se llaman investigaciones sobre la autonomía de las formas —solemos quejarnos de que hay tanta poesía contemporánea acerca de sí misma, así como la nueva novela es una investigación de la novela— reflejen nuestra conciencia de que en lo profundo de la celda hacemos uso de las sombras, solamente, porque hemos perdido aquella confianza que nos permitía interesarnos por los hechos y las concordancias humanas. George Herbert, en sus metáforas de plegaria, la llamó aquello que en una hora transformó el mundo de los seis días, y también la llamó "una especie de melodía". Era un mundo de los seis días porque Dios lo creó en ese tiempo. La música tenía seis notas, una para cada día de la creación, cuya armonía se reflejaba en cada melodía. Toda armonía tiene esta estructura hexámera. (Ahora puede tener la estructura de doce tonos en la secuencia arbitraria inventada dentro de la celda.) En forma muy parecida, los enciclopedistas acostumbraban disponer la totalidad del conocimiento humano como un comentario de los seis días de la creación. Disponerlo según un alfabeto significa imponerle una fórmula humana arbitraria, además de obsoleta, dado que lo que se busca en el conocimiento es la concordancia, la proporción, la ecuación, vistas desde una celda iniciada por el absurdo. El grandioso orden universal del Génesis dio lugar al espacioso firmamento de Newton, y éste, a su vez, cede el paso a las sutiles complementariedades de la física moderna. Los Evangelios cedieron ante las complejas armonías de la patrística, y luego la refinada concordancia sinóptica de los modernos. El azar medieval se transforma por la lógica de la

trama aristotélica, que a su vez se modifica por los dispositivos contralógicos de la novela moderna, tratando el tiempo y la causa como los trata un interrogador totalitario.

Desde luego, estoy exagerando. Aun cuando fuese verdad que las formas que nos interesan fuesen tan sólo la arquitectura de nuestras propias celdas (y ello nunca es del todo verdad), habría que admitir que, en definitiva, nos agradan, e incluso nos bendicen y esto no surge del tono de lo que acabo de decir. Aun si preferimos descubrir algo sobre nosotros mismos no tanto afrontando lo que Williams y Stevens llaman "el clima" como cavilando acerca de los sombríos rincones de una cárcel de Piranesi, consideramos haber encontrado nuestro tema, y por el momento, a nosotros mismos. Además, para nosotros, como para todos, nuestro mundo tiene sentido y estructura. Tenemos conciencia de las trampas que hacemos, y ponemos nuestra palabra contra la palabra, pero esto significa tan sólo que la concordancia que aún deseamos es más difícil de alcanzar. Cuando la alcanzamos, cualesquiera que sean las circunstancias, sentimos que hemos hallado una realidad que por el momento resiste la investigación escéptica. Aun en un mundo interminable y sin forma esta realidad tiene, para citar las palabras de Josef Pieper, "la característica de estar-dirigida-hacia-el-Final". Lo que dificulta el triunfo es que debe tener en cuenta el mundo tal como lo experimentamos. Tenemos una relación ambivalente de amor-odio con la realidad, todo el tiempo estamos "volviendo a lo real" y esto nos empobrece sin cesar, porque está en conflicto con las concordancias que hemos logrado ya. Al parecer, entonces, nos movemos siempre con menos y menos libertad, tenemos menos y menos posibilidades de utilizar la riqueza heredada.

Una razón de este empobrecimiento, de esta dificultad cada vez mayor de acceso a los paradigmas, es simplemente que hoy es mucho más difícil de lo que era aun en fecha bastante reciente imaginar una relación entre el tiempo de una vida y el tiempo de un mundo. En mi tercera lección me referí a este problema en una de sus manifestaciones anteriores. La versión moderna es probablemente mucho más inquietante. Los paradigmas de las ficciones pertenecen en realidad a un mundo en el cual la relación entre principio y final no es demasiado borrosa: un mundo de seis días, el ajustado esquema del mundo de San

Agustín, la escala de tiempo limitada de Ussher. El alargamiento repentino e inmenso de la escala de la historia ha resultado mucho más preocupante que la revolución copernicana, de la cual tanto oímos hablar en los debates literarios. El mundo de seis días era aún perfectamente aceptable para los inteligentes contemporáneos de Jane Austen. Cuando se desmoronó, se liberaron las ciencias. Lo que para las artes era una dificultad proporcionó a las ciencias una nueva dimensión en la cual podían tener una amplia expansión.

El hecho es que las ciencias cayeron una después de la otra en lo temporal. La primera fue la geología y luego, a mediados de siglo, Darwin temporalizó las clasificaciones espaciales de la biología. Las otras ciencias, incluida la astronomía, la siguieron. En todos los casos, como lo señalan Toulmin y Goodfield en su interesante libro,[2] el cambio provocó cierto malestar, pues aun en la Ciencia puede existir una fidelidad emocional hacia los paradigmas. Entretanto, para todo el mundo, el origen y el final de éste retrocedieron en el tiempo. "No hay vestigios de un Comienzo, ni perspectivas de un Final", dijo James Hutton ya en 1790. Para la literatura y sus críticos esto creó problemas que todavía no se han resuelto, si bien es obvia la oportunidad de señalar que la novela se desarrolló en momentos en que el tiempo del mundo sufría esta expansión y que los dos hechos están relacionados.

Es probable que debamos aceptar, aunque sin darle excesiva importancia, una transición histórica relacionada con esta extensión del tiempo, de una literatura que creía estar imitando un orden a una literatura que supone tener que crearlo, única y autónoma, y posiblemente realizable sólo al cabo de un proceso crítico que podríamos llamar de "descreación". (Otro problema es el de si no podremos ahora hacer otro intento de desplazarnos hacia la posición en la que no es necesario crear orden alguno, porque el consumidor lo hará sin ayuda nuestra si se le proporciona el estímulo debido y se lo ubica en la situación correcta. Creo, no obstante, que suponer esto es un error.) Hay muchas maneras de describir el desplazamiento, algunas de ellas excesivamente simples y espectaculares, llenas de lamentos y de extravagantes inferencias. En cuanto a mí se refiere, atribuyo gran valor a ciertas páginas de la obra de Earl Wasserman, *The Subtler Language*,[3] por cuanto ofrece una

forma aceptable de tratar la cuestión. Según sus términos, esta transición pasa de la imitación a algo más o menos semejante a la matemática, de la mimesis a la *mathesis*, o de la proposición al número irracional. Así la *concordia discors* de *Cooper's Hill* refleja la filosofía política de la monarquía limitada e implica un universo ordenado por controles y equilibrios semejantes. El "lenguaje más sutil" de "La planta sensitiva" se funda en una suposición diferente: que la realidad de los sentidos y la realidad de la metófora se encuentran mucho más lejos, en un punto que la mente humana no puede imaginar. Después de semejante cambio, la experiencia de estar aislados de la realidad, o de movernos en mundos no realizados —de caídas lejos de nosotros, desapariciones, puertas que aferramos con desesperación para negar su insustancialidad—, se vuelve mucho más común, y con mayor frecuencia, objeto de una investigación. En verdad, es esta naturalidad de Wordsworth lo que nos familiariza con un mundo sin dimensiones, sin límites, resistente a la mimesis paradigmática, que requiere la descreación de las viejas formas y de la vieja manera de hablar y de actuar en un modo temporal. Wordsworth hace resonar una de las notas características de la literatura moderna y comienza a hacer de la modalidad cuasi espacial una forma tan poco apropiada para la literatura como lo era ya para las ciencias.

La disciplina del miedo importa tanto como la disciplina del amor: se funda en un sentido de la lejanía y el extrañamiento, como se basa la segunda en la identidad y el consuelo. Se entiende por qué Wordsworth se ocupó tanto de esos ancianos casi inmóviles, inútiles, totalmente pobres, pero de alguna manera identificados con esa tierra sobre la cual se doblaban y por ello tan misteriosos como los poemas. Para él los poemas salen de un momento de miedo hacia un momento de amor, pero deben reconocer la presión de la realidad, y por ello lo mejor en la poesía de Wordsworth *contiene* un vertiginoso extrañamiento, un sentido de lo que más tarde habría de llamarse el absurdo, pero lo transfigura con alegría. Es, seguramente, una forma de grabar los "caracteres del gran apocalipsis" sobre la aterradora infinitud del tiempo. Los escondites del poder, para Wordsworth tanto como para Proust, son los agentes de la derrota del tiempo: descubiertos merced a la memoria involuntaria, pura de significación discursiva como la niña del ánfora, proveen la

estructura, el significado y el placer que representan nuestra liberación del tiempo, largo y sin sentido. A las clases de vida creadas aquí Wordsworth alude en términos bellos y curiosos, como "existencias... como ángeles detenidos en su vuelo por el sonido". Pertenecen al *aevum*, si queréis, son momentos sempiternos que trascienden la alocada sucesión del tiempo-mundo. Estas necesarias "conversiones de nuestro *Lumpenwelt*", como las llama Stevens, son necesariamente obra de ángeles necesarios.

Una "existencia" de este género es "Resolución e Independencia", en mi opinión, un poema a la vez grandioso y moderno. Los característicos sufrimientos que acompañaron la transfiguración de un incidente común pero inquietante pueden inferirse de la carta de Wordsworth del 14 de junio de 1802 a Sarah Hutchinson, y del Diario de Dorothy Wordsworth de los primeros días de mayo y del 2 de julio del mismo año. El encuentro real con el buscador de sanguijuelas se había producido casi dos años atrás, en octubre de 1800. El hombre marchaba doblado en dos. Había sufrido un accidente en un carro que lo había dejado parcialmente tullido. John Wordsworth se preguntó si acaso sería judío. Su ocupación era aun más primitiva desde el punto de vista tecnológico que la agricultura de montaña. Por otra parte la naturaleza, que ya no era tan abundante en sanguijuelas, lo había reducido a una absoluta miseria y al mismo tiempo lo había convertido en una parte misteriosa del paisaje. Encontraron al anciano cerca de Ambleside, "ya avanzada la tarde, cuando la luz comenzaba a extinguirse".

El género de interés que provocó esta figura de espantapájaros en Wordsworth era de un tipo que sólo un poema podría satisfacer. Tiene grandes dificultades en hablar de él y grandes dificultades en escribir el poema, en gran parte porque el anciano habla, y lo que dice tiene algo que ver con la situación, pero sólo de esa manera oblicua en que tienen que ver los hechos con los poemas. Necesita incluir en el poema lo que dice el anciano. Claro es que resulta algo tedioso, pero, ¿cómo puede crearse el poema sin incluirlo? Sarah Hutchinson le dijo que no le gustaba el final del poema. Se ve entonces obligado a intentar explicarle en qué sentido está equivocada. "Es propio del carácter del anciano contar su historia de manera tal que el lector *impaciente* la encuentre tediosa. ¡Dios mío! ¡Semejante

figura, y en ese lugar...!" El anciano tiene que decir algo (decir mucho) —lo importante es que lo haga, como sea— y sin embargo, tiene que *ser* algo enteramente diferente, casi como un poema. Para Wordsworth la tarea consiste en explicar el poder de esta imagen, un hombre "que viaja solo por las montañas y por todos los lugares solitarios, llevando consigo la propia fortaleza y las necesidades que una sociedad injusta ha impuesto sobre él".

Pero el poema no dice mucho acerca de tales cuestiones y en realidad no es "acerca" del buscador de sanguijuelas, ni mucho menos. Es, como dice Wordsworth a Sarah Hutchinson, sobre "un joven Poeta... abrumado por la idea de los míseros reveses que han caído sobre los más felices de los hombres, los Poetas, y también acerca de "una interposición de la Providencia que dio a este joven una medida de resolución e independencia, el poder de contemplar una determinada pobreza. En el poema el anciano aparece como en un sueño, en un momento en que la mente del poeta y el paisaje de la mañana se oscurecen en forma repentina. No presta atención a la monótona charla del anciano, si bien aparece en el poema, hasta que un movimiento en la mente del poeta lo persuade de que esto puede ser una gracia especial, una indicación divina. El anciano se funde con la fuente y se metamorfosea en la gran piedra. El poema en ningún momento nos pide que escuchemos directamente al anciano, sino que prestemos atención a su propia transfiguración. Tiene un final que podría pasar como el de un poema más sencillo y aun de uno malo. Pero en este caso es falso, una trampa en la trama. Dice que de ahora en adelante el poeta, cada vez que se sienta miserable, podrá pensar en el anciano. Siempre existe alguien que está en peor situación que uno mismo.

Sin embargo, aun en la más simple *faux-naïf* de las *Baladas Líricas*, Wordsworth está pidiendo al lector que éste le complique la narración. Aquí pone todo en el poema. En verdad, su verdadero final es prueba de que de vez en cuando, como ahora, nos vemos deificados por nuestro propio espíritu. La gracia es propiedad no tanto de los que viven en las tumbas como de los poemas. De la edad y el misterio intangibles del mundo real proviene este momento extraordinario, con sus complejas perspectivas de pasado y de futuro. El poema co-

mienza con la pérdida de la alegría, y pasa por una confrontación con el misterio de la pobreza y de la edad del tedio, confrontación sin comunicación, que pone la palabra contra la palabra.

Lo fundamental es que ni aun la angustia constante de Wordsworth, la angustia de que la naturaleza, antaño generosa fuente de poemas tanto como de sanguijuelas, también dejará en manos del poeta, como lo hizo con el anciano buscador de sanguijuelas, la tarea de "perseverar y hallarlas donde pueda". Es verdad que aquí tenemos la primera gran confrontación de la pobreza metafórica con la pobreza real y que esto es lo que dio origen al sueño y al poema. De aquí la extraordinaria complejidad del final: la pobreza del anciano no ha cambiado, y éste permanece inmóvil en el páramo. Es obvio que el poeta no puede hacer nada acerca de su pobreza salvo esperar que habrá de soportarla. Y todo esto se dice allí. Pero el poema termina con alegría, la alegría de haber logrado dar una forma humana auténtica y original a la pobreza.

Este poema imita, por así decirlo, el movimiento que Ortega ve también en la novela, desde un mundo objetivo de mito hacia la conciencia subjetiva que funciona en el tiempo. Que el mundo de antaño siga representado —que sea posible identificar una sencilla trama en el poema— es testimonio del vigor, y quizá del carácter indispensable de los paradigmas. Pero están transfigurados y una de las fuerzas que contribuyen a provocar este cambio es por cierto el sentido del pasado de Wordsworth, la necesidad de hallar fuerza en los "escondites" temporales. El desarrollo de la mente poética que para él es el verdadero tema de una épica, no es ya el proceso de captar las relaciones espaciales de un mundo de seis días, ni convertirse en un sabio curioso y universal, sino el proceso de encontrarse a uno mismo, merced a una gracia especial, en el tiempo perdido.

En este sombrío retroceso no hay límites para la forma cuando imita. Ésta fue una preocupación de De Quincey, esta falta de un diseño dado, este nuevo poder de lo fortuito. En esta situación, llamó al tiempo un "misterio más grande" que el espacio, y como señala J. Hillis Miller en su excelente ensayo sobre este autor,[4] el anhelo de una experiencia que confiera al presente los poderes intangibles del pasado y el futuro, era un anhelo satisfecho por lo que él llamó el "apocalipsis del mundo

dentro de mí": un final falso, en que el tiempo dejará de existir por efecto del opio. Es el triunfo sobre el tiempo. En sus esfuerzos por reflejar en la sintaxis y en el argumento esta derrota de la sumisión, De Quincey piensa en muchos artistas futuros, en la poesía de la imagen apocalíptica y del momento espacializado, y aun en ese rescate del *chronos* de sucesos sempiternos que encontramos en Proust. Tenemos aquí anticipos de la literatura de la crisis perpetua, como en Kafka, quien (según lo expresa William Phillips) "carga cada experiencia aislada con la suma de toda la experiencia". Pero De Quincey, al anhelar la prueba externa de dicha sempiternidad, admitió que no es posible escribir contra el texto del tiempo un *stet* perpetuamente reiterado. "Vuelve a hundirse en una impotente miseria", dice Miller, "una miseria en la que el yo es una vez más un punto solitario", y cuando "la vida matinal visionaria" consiente en que se la evoque, "vuelve a vivírsela contra un fondo de fúnebres tinieblas". Por cierto De Quincey veía el horror donde otros ven el abismo de esa prisión que es la forma moderna, el lugar donde aceptamos que nuestras formas heredadas de hacer el eco de la estructura del mundo no guardan concordancia con él, sino tan sólo con los deseos de nuestra propia mente, y en tal caso, en condiciones de extrema dificultad.

Permítaseme por un momento volver a Christopher Burney en su celda. Burney descubrió esta imagen del arte moderno: la inconcebible diversidad de estado sin solidaridad de situación. ¿Qué clase de ficciones cabría esperar que partiesen de aquí? Ficciones tan alejadas como sea posible del ritual, sin duda, o aun de las formas derivadas del ritual, como la tragedia. En cuanto al *verismo*, en estas circunstancias queda relegado exclusivamente a la policía. Las ficciones de Burney se referían al tiempo y a un mundo en el cual la palabra se pone contra la palabra siguiente. Estas ficciones serán complejas, a prueba de toda reducción discursiva, pero vivirán a través del tiempo y del cambio, porque son necesarias al sentido de la vida, tanto más por cuanto los diagramas espaciales del mundo han cedido lugar a los temporales. Este punto me lleva, por último, a la defensa del tiempo y del cambio.

En la medida en que hay un arte de la prisión sin tiempo, hay poesía. Que tantas técnicas de la crítica lo sean también de la prisión sin tiempo puede tener explicación histórica en el

hecho de que la crítica "formal" está mucho más estrechamente asociada con los poemas que con las novelas. *La tierra baldía* se propone como algo fuera del tiempo, aunque sin duda tiene un aspecto temporal. Eso es una forma progresiva, o, según lo considera Kenneth Burke, un "temporizar la esencia". Las novelas, no obstante, por mucho que se desplacen en el tiempo, colocan una capa sobre otra en la búsqueda de la concordancia intemporal, están siempre ligadas a lo que Sartre llama su "manifiesta irreversibilidad". Sus comienzos, medios y finales, por refinados que sean, por mucho que distorsionen el paradigma, siempre se unirán con él en algún punto.

Es un problema conocido. "Los comienzos siempre dan trabajo", dice George Eliot, y las "conclusiones son el punto débil de la mayoría de los autores", añade, señalando que "parte de la falla reside en la naturaleza misma de un final que, en el mejor de los casos, es una negación".[5] Fielding, que detestaba la forma epistolar, debió reconocerle una ventaja, la de liberar al escritor de los "comienzos y conclusiones regulares". La historia se distingue de la crónica, dándose sus propias estructuras. La novela se distingue de la simple narración. Se crea el problema de los comienzos y los finales en una forma que, paradigmáticamente, imita la forma del mundo. Así los mejores comienzos son los que han sido mejor impostados, como en la perfecta oración inicial de *Un paso a la India*, en la ironía del comienzo de *Cumbres borrascosas* ("el solitario vecino que me traerá problemas"). Los finales son finales sólo cuando no son negativos, cuando transfiguran francamente aquellos hechos en los que eran inmanentes.

Tomemos, por ejemplo, el final de *Anna Karenina*: es la recapitulación del comienzo doméstico. Recordamos todos el comienzo: "Todas las familias felices se asemejan, pero una familia desgraciada es desgraciada a su manera. Todo había marchado mal en la casa de la familia Obionsky..." Mil páginas después, en la casa de los Levin, "todos se encuentran en el mejor de los estados de ánimo". Levin escucha la teoría de Koznyshev sobre una nueva época en el mundo inaugurada por las razas eslavas, cuando su mujer le pide que vaya al cuarto de los niños. En el camino piensa en los otros grandes argumentos sobre Dios y la providencia, problemas para los que no tiene respuesta. Cuando llega al cuarto de los niños, descubre que su

mujer sólo ha querido anunciarle que el bebé los reconoce ahora. Una cosa que antes había parecido a Levin tan digna de lástima que no hacía otra cosa que sumarse al acervo general de su ansiedad, se ha convertido ahora en una persona amada. Cuando vuelve a reunirse con sus invitados en el salón, Levin vuelve a preocuparse por Dios y por la salvación de los paganos. Pero la clase de verdad que acaba de vislumbrar en el cuarto de los niños es la única que siente a su alcance. Ahora Kitty lo interrumpe y lo envía a cumplir un encargo. No le dice a su mujer que ha hecho un descubrimiento sobre la solidaridad de la situación humana. En lugar de ello, feliz como lo son todas las familias felices, su familia le dará la misma clase de vida, llena de contradicciones, de palabras puestas contra palabras, y plegarias y riñas. Ahora puede decir lo siguiente: "mi vida entera, con independencia de cualquier cosa que pueda sucederme, cada uno de sus instantes, ha dejado de carecer de significado, como ocurría antes, y tiene el significado positivo de la bondad que yo tengo el poder de conferirle". En esta conclusión, Levin habla por el libro. Tanto como Levin, el libro necesita una familia feliz en su final. Necesita personajes que dejen de ser cosas y se conviertan en personas. Es necesario investirle un poder que transfigure los hechos verosímiles que componen su curso temporal. Y como para Levin, este poder es un poder humano que provee una verdad humana, tan imprecisa, quizá, como nuestra manera de hablar de las estrellas o de las profecías del paneslavismo apocalíptico. Tal vez, como lo adivinó Dostoievsky, Levin "vuelva a destruir su fe... se hiera con algún clavo mental creado por él mismo". Pero nos interesa el final no de Levin, sino de *Anna Karenina*, con su impostura necesariamente humana. "En realidad, en un sentido universal", dice James en el prólogo de *Roderick Hudson*, "las relaciones no se detienen en ningún punto y el problema exquisito del artista es el de trazar eternamente, por medio de su propia geometría, el círculo en el cual las relaciones *parezcan* detenerse". Prosigue según esta vía de razonamiento, muy adecuada para nuestros fines: "Se encuentra en el perpetuo dilema de que la continuidad de las cosas es lo único importante para él de la comedia o de la tragedia, que esta continuidad nunca se quiebra y que para poder hacer algo, tiene que consultarla intensamente, y con la misma intensidad, ignorarla".

He aquí el problema: consultar e ignorar la continuidad y en especial este carácter sucesivo del tiempo. Cuando la ignoramos, falseamos para lograr las formas que faltan en el mundo continuo: retrocedemos hacia el mito, fuera de este tiempo hacia ese otro tiempo. Cuando la consultamos, ponemos la palabra contra la palabra y creamos la necesidad de concordancias difíciles en nuestras ficciones. Pero al ignorarla corremos un gran riesgo. Cuando, como dice Virginia Woolf, "la piel del día se estrella contra el cerco" la novela muere. El día de Joyce en *Ulysses* conserva mucho de su piel, y cabe dudar de que Joyce haya "actuado sobre la base de suponer que la aprehensión espacial unificada de su obra llegaría a ser en definitiva posible", como afirma Joseph Frank,[6] ya que el libro está lleno de coincidencias que no tienen significación y existe una verdadera falta de determinación en los personajes que sólo puede implicar, citando ahora a Arnold Goldman, "un velo cada vez más espeso de contingencia": estamos "obligados a trasladar las explicaciones definitivas al final de la novela".[7] Hay una polaridad de estática y de dinámica, una mimesis de cambio, de potencial, así como una estructura del tipo que llamamos espacial. A medida que avanza la obra el diseño odiseico es cada vez menos dominante. Los datos que disminuyen la libertad de Stephen decrecen. El tiempo y el cambio, con el consiguiente disgusto de Wyndham Lewis, quedan relegados otra vez a las artes. El asalto a la temporalidad de la narrativa tuvo éxito en cuanto al *luminous statis* del Vértice, pero no con la ficción. "Nuestro Vértice no es zalamero con la vida", dijo *Blast*. Pero la novela tiene que serlo, aunque lo sea en forma muy refinada. No puede desterrar el tiempo como lo desterró Lewis, aun en el grado en que pueden hacerlo la poesía y la crítica. Por cierto no puede desterrar, tampoco, la forma que nos agrada considerar como espacial.

Creo que Burney en su celda, cuando contemplaba las sombras en el alero y cuando las incluía en sus intentos de hallar sentido, tiene mayor sentido que la forma espacial. Esto se ha vuelto muy sistemático y elaborado desde que Joseph Frank estudió por primera vez su historia y le dio nombre. Su "nuevo Laocoonte" implicaba que si bien los libros son inevitablemente parte del elemento del tiempo, su organización formal debe aprehenderse como espacial. Diríamos que puede leérselos una

mujer sólo ha querido anunciarle que el bebé los reconoce ahora. Una cosa que antes había parecido a Levin tan digna de lástima que no hacía otra cosa que sumarse al acervo general de su ansiedad, se ha convertido ahora en una persona amada. Cuando vuelve a reunirse con sus invitados en el salón, Levin vuelve a preocuparse por Dios y por la salvación de los paganos. Pero la clase de verdad que acaba de vislumbrar en el cuarto de los niños es la única que siente a su alcance. Ahora Kitty lo interrumpe y lo envía a cumplir un encargo. No le dice a su mujer que ha hecho un descubrimiento sobre la solidaridad de la situación humana. En lugar de ello, feliz como lo son todas las familias felices, su familia le dará la misma clase de vida, llena de contradicciones, de palabras puestas contra palabras, y plegarias y riñas. Ahora puede decir lo siguiente: "mi vida entera, con independencia de cualquier cosa que pueda sucederme, cada uno de sus instantes, ha dejado de carecer de significado, como ocurría antes, y tiene el significado positivo de la bondad que yo tengo el poder de conferirle". En esta conclusión, Levin habla por el libro. Tanto como Levin, el libro necesita una familia feliz en su final. Necesita personajes que dejen de ser cosas y se conviertan en personas. Es necesario investirle un poder que transfigure los hechos verosímiles que componen su curso temporal. Y como para Levin, este poder es un poder humano que provee una verdad humana, tan imprecisa, quizá, como nuestra manera de hablar de las estrellas o de las profecías del paneslavismo apocalíptico. Tal vez, como lo adivinó Dostoievsky, Levin "vuelva a destruir su fe... se hiera con algún clavo mental creado por él mismo". Pero nos interesa el final no de Levin, sino de *Anna Karenina*, con su impostura necesariamente humana. "En realidad, en un sentido universal", dice James en el prólogo de *Roderick Hudson*, "las relaciones no se detienen en ningún punto y el problema exquisito del artista es el de trazar eternamente, por medio de su propia geometría, el círculo en el cual las relaciones *parezcan* detenerse". Prosigue según esta vía de razonamiento, muy adecuada para nuestros fines: "Se encuentra en el perpetuo dilema de que la continuidad de las cosas es lo único importante para él de la comedia o de la tragedia, que esta continuidad nunca se quiebra y que para poder hacer algo, tiene que consultarla intensamente, y con la misma intensidad, ignorarla".

He aquí el problema: consultar e ignorar la continuidad y en especial este carácter sucesivo del tiempo. Cuando la ignoramos, falseamos para lograr las formas que faltan en el mundo continuo: retrocedemos hacia el mito, fuera de este tiempo hacia ese otro tiempo. Cuando la consultamos, ponemos la palabra contra la palabra y creamos la necesidad de concordancias difíciles en nuestras ficciones. Pero al ignorarla corremos un gran riesgo. Cuando, como dice Virginia Woolf, "la piel del día se estrella contra el cerco" la novela muere. El día de Joyce en *Ulysses* conserva mucho de su piel, y cabe dudar de que Joyce haya "actuado sobre la base de suponer que la aprehensión espacial unificada de su obra llegaría a ser en definitiva posible", como afirma Joseph Frank,[6] ya que el libro está lleno de coincidencias que no tienen significación y existe una verdadera falta de determinación en los personajes que sólo puede implicar, citando ahora a Arnold Goldman, "un velo cada vez más espeso de contingencia": estamos "obligados a trasladar las explicaciones definitivas al final de la novela".[7] Hay una polaridad de estática y de dinámica, una mimesis de cambio, de potencial, así como una estructura del tipo que llamamos espacial. A medida que avanza la obra el diseño odiseico es cada vez menos dominante. Los datos que disminuyen la libertad de Stephen decrecen. El tiempo y el cambio, con el consiguiente disgusto de Wyndham Lewis, quedan relegados otra vez a las artes. El asalto a la temporalidad de la narrativa tuvo éxito en cuanto al *luminous statis* del Vértice, pero no con la ficción. "Nuestro Vértice no es zalamero con la vida", dijo *Blast*. Pero la novela tiene que serlo, aunque lo sea en forma muy refinada. No puede desterrar el tiempo como lo desterró Lewis, aun en el grado en que pueden hacerlo la poesía y la crítica. Por cierto no puede desterrar, tampoco, la forma que nos agrada considerar como espacial.

Creo que Burney en su celda, cuando contemplaba las sombras en el alero y cuando las incluía en sus intentos de hallar sentido, tiene mayor sentido que la forma espacial. Esto se ha vuelto muy sistemático y elaborado desde que Joseph Frank estudió por primera vez su historia y le dio nombre. Su "nuevo Laocoonte" implicaba que si bien los libros son inevitablemente parte del elemento del tiempo, su organización formal debe aprehenderse como espacial. Diríamos que puede leérselos una

vez para el tiempo, y otra para el espacio. Además, Frank afirma con toda razón que una buena parte de la literatura contemporánea debe aprehenderse de esta manera. Al referirse a Proust, agrega que "estampa su novela en forma indeleble con la forma del tiempo", tal como lo había prometido, pero que además por diversos medios también "obliga al lector a yuxtaponer espacialmente imágenes dispares", de manera que obtenemos lo que Ramón Fernández llamó una "espacialización del tiempo y la memoria".

Empleada de esta manera, la "espacialización" es una de esas metáforas que tendemos a olvidar como tales, como la metáfora de la forma orgánica. Al considerar Marcel aquellos sucesos que le dieron la clave de su experiencia, y restablecieron, como dice, su fe en la literatura, no está hablando de forma espacial. Los portentos de su día álgido tienen sentido para él como una bendición del significado: el final celebra una concordancia con lo que lo precedió. Pero las experiencias reservadas para un significado permanente, extraídas del fluir del tiempo, no forman un diseño en el espacio, sino que puntualizan ese orden del tiempo, libre de contingencia, en el cual sólo la novela prototípica existe en forma total, la *durée*, si se prefiere el término, o el *aevum*.

Debemos recordar que las formas en el espacio tienen mayor temporalidad que la que les atribuía Lessing, puesto que tenemos que leerlas como secuencias antes de saber que están allí y de conocer las relaciones entre ellas. Las formas en el tiempo tienen un aspecto espacial casi inexistente (el tamaño de un libro). Será mejor estudiar sus relaciones mutuas refiriéndonos a nuestras maneras habituales de relacionar el pasado, el presente y el futuro —maneras que consideré en mi segunda conferencia— que por medio del reemplazo de una modalidad temporal por una espacial fraguada. La ecuación "entre un éxodo y un retorno en el tiempo a través del espacio reversible y un éxodo y un retorno en el espacio a través de un espacio reversible", es, como nos dicen en la sección titulada "Itaca" del *Ulysses*, insatisfactoria.

Tenemos nuestro vital interés en la estructura del tiempo, en las concordancias que crean los libros entre comienzo, medio y final. Y como admitirían los críticos de Chicago con un énfasis muy diferente, perdemos algo al fingir que no tenemos

tal interés. Nuestras geometrías, retomando el término de James, son necesarias para medir el cambio, ya que es en el cambio, entre orígenes remotos o imaginarios, y finales, donde se sitúan nuestros intereses. En nuestra perpetua crisis tenemos, en las estaciones adecuadas y bajo la presión quizá de nuestro propio final, perspectivas vertiginosas del pasado y del futuro, en una libertad que es la libertad de la realidad discordante. Semejante visión de caos o de absurdo puede ser más de lo que podemos soportar con serenidad. Philip Larkin, a pesar de su tono tranquilo, habla de algo terrible:[8]

> *En verdad, si bien nuestro elemento es el tiempo*
> *No estamos adaptados a las largas perspectivas*
> *Abiertas en cada instante de nuestra vida.*
> *Nos atan a nuestras pérdidas...*

El solo acto de poner orden en estas perspectivas significa proporcionar consuelo, como lo hacía el opio de De Quincey, y las ficciones simples son el opio de los pueblos. Pero a las ficciones demasiado fáciles les damos el nombre de "escapistas". Queremos que ellas no sólo nos consuelen, sino que además hagan descubrimientos sobre la dura verdad, aquí y ahora, en el mismo medio donde estamos. No consideramos que lo hacen cuando no podemos ver la sombra del alero, u oír los hallazgos de la disonancia, la palabra contra la palabra. Los libros que ponen límites a las perspectivas de largo plazo, que nos apartan de nuestras pérdidas, que representan el mundo de la potencia como el mundo de los actos, éstos son los libros que cuando se pasa el efecto de la droga van a parar al vaciadero junto a las demás botellas vacías. Los libros que continúan interesándonos se mueven a través del tiempo hacia un final, final que debemos intuir aun cuando no podamos conocerlo. Viven del cambio, hasta que, cosa que no ocurre nunca, *como* y *si* forman una unidad.

Naturalmente cada una de estas ficciones repetirá en cierta medida otras, pero siempre habrá una diferencia, originada en los cambios registrados en nuestra realidad. Stevens habla del momento de liberación de la pobreza como de "una *hora* / Llena de inexpresable dicha, en la cual no padezco / necesidad". Pero la hora pasa. La necesidad, nuestro interés en nuestra pérdida, retornan, y de otra experiencia de caos surge

otra forma —una forma en el tiempo— que satisface tanto por ser repetición como por ser nueva. Así, dos cosas parecen ser verdad: primero, que el poeta tiene razón al hablar de su gigante como "siempre cambiante, vivo en el cambio" y segundo, que tiene razón al afirmar que "el hombre-héroe no es el monstruo excepcional / sino aquel que es maestro en la repetición". Más aún, tiene razón respecto de otra cosa: que para nosotros, hombres comunes, vivir en una realidad que es siempre febrero es lo más importante de todo. Si él estuviese equivocado, bien nos valdría cerrar aquí nuestros libros de poesía y leer a alguien que nos habla de la Necesidad:

El hombre medio
Oye en febrero los himnos de la imaginación
Y ve sus imágenes, sus movimientos
Y multitudes de movimientos

Y siente las mercedes de la imaginación...

NOTAS

1. Londres, 1952, ed. 1961, Four Square Paper, 1964.
2. Véase Stephen Toulmin y June Goodfield, *The Discovery of Time*, Londres, 1965.
3. Baltimore, 1959.
4. Véase J. Hillis Miller, *The Disappearance of God*, Londres, 1963, págs. 17 y sigs.
5. Véanse sus cartas a Sarah Hennell y John Blackwood, citadas por Myriam Allott, en *Novelists on the Novel*, Londres, 1959, pág. 250.
6. Véase "A Spatial Form in Modern Literature", en *The Widening Gyre*, New Brunswick, N. J., 1963.
7. Véase su *The Joyce Paradox*, Londres, 1966.
8. Véase su "Reference Back" en *The Whitsun Weddings*, Londres, 1964.